

31. A jogtudomány ábrázolása a képzőművészetben

TAKÁCS PÉTER

A képzőművészet történetében se szeri, se száma azon alkotásoknak, amelyek az *igazságosság* eszményét megszemélyesítő *Justitiát* és annak közvetítésével a *jogot* ábrázolják, egy-egy híres *ítéletet* mutatnak be, vagy általában véve a *törvényeket* jelenítik meg. Az ugyanakkor ritkán fordul elő, hogy egy műalkotás közvetlen tárgya a *jogtudomány* legyen.

Egy tudományt – gondolhatnánk – nem lehet megfesteni vagy térbeli formában megjeleníteni, hiszen elvont és fogalmi jellegű, a művészi alkotásnak pedig valamilyen konkrétan és egyediben kell megmutatnia mondanóját. Ez azonban távolról sincs így, s néhányan nemcsak megpróbálkoztak ábrázolásával, de meggyőző erővel is tették ezt.

Alább három jelentős alkotást mutatok be és elemzek, melyek tárgya kifejezetten a jog tudománya: Raffaello Santi *Giurisprudenza* című freskóját, Edvard Munch *Rettsvitenskap* című olajfestményét és Gustav Klimt *Jurisprudenz* című mennyezetképét. Mielőtt azonban ezekhez fordulnék, utalok a témához közvetve kapcsolódó alkotásokra, melyek nem jogtudomány-ábrázolások ugyan, de ahhoz közelítenek.

• KÖZELÍTÉSEK

Justitia és Jurisprudentia. Bizonyos képeket és szobrokat olykor pusztán a kontextus miatt vagy valamilyen félreértés következtében a „jogtudományra” utaló címmel látnak el. Ez leggyakrabban a *Justitia*-szerű vagy a *jogra* utaló ábrázolásokkal történik meg.

A Magyar Tudományos Akadémia neoreneszánsz székházának főhomlokzatán például

a középtömbön hat allegorikus szobor áll, melyek a tudományokat jelképezik. A terrakotta szobrokat a német Emil Wolf mintázta, s azokat egy charlottenburgi műhelyben készítették el 1863-ban, az egykor a Königsbergi Egyetemen is működő alkotók, több esetben az ottani minták egyes elemeit is felhasználva. Ezek egyikét (6. kép) közkeletűen *Jurisprudentiának* nevezik,¹ bár egy karddal és törvénytáblával ábrázolt nőalak akár *Justitiának* is tekinthető. De hát egy allegorikus szobor egy tudományos akadémián mi mást jeleníthetne meg, mint a jog tudományát? Valamilyen hasonló okból nevezik *Jurisprudence*-nek, kb. elméleti jogtudománynak az igen termékeny amerikai művész, Daniel Chester French 1911-es neoklasszicista stílusú épületdíszítő szobrát (7. kép) az Ohio állambeli Cleveland szövetségi bíróságának ún. „amerikai Beaux-Art” stílusban emelt épülete előtt.

A címadás-probléma az Országház belső tereit díszítő szobrok esetén is felvetődik. A társalgókban és az üléstermeket kísérő folyosókon az oszlopok mentén 88 kisebb méretű ún. hivatás-szobor látható. Ezek közül néhány nem egyszerűen a mesterségeket jeleníti meg, hanem a tudományokat: az orvostudományt, teológiát, bölceletet stb. Ezek közé tartozik Haraszi Hirsch József két kis szobra (15. kép) a főrendiházi társalgóban, melyeket *Jogtudománynak* (1900) mondanak, bár néha egyszerűen csak *A jog* címmel említik.² Az oszlopok mentén valójában két jogászt látunk: egy fiatal „deákost” és egy tapasztaltabb „advocatust”. E szobrok tehát gyakorló jogászokat ábrázolnak, amire azt mondhatjuk: annyiban utalnak a jogtudományra, amennyiben valaki úgy gondolja, helyesen, hogy a jogász hivatás kizárólag

tudományos jellegű előismeretek birtokában gyakorolható.

Gyakorlat és elmélet, juriszprudencia és justitia fogalmilag olyan szoros kapcsolatban áll egymással, hogy e közelséget egy-egy ábrázolás szándékosan is kiaknázhajta. Ilyenek például a teológiát és a jogtudományt együtt megjelenítő képek. Ezek egyik példája az alsó-ausztriai Altenburgban, az apátság rokokóba hajló barokk könyvtárának 1742-ben festett mennyezeti freskója, amelyen két nőalak békésen és láthatóan kooperatívan üldögél a felhők fölött egy tondó közepén. (12. kép) Teológia érdeklődve s a Jogtudománynak kicsit alárendelődve figyel ez utóbbit, aki a régi előírások szerint még koronát is visel. A freskó készítője, a néhány év múlva a győri Bencés templomban is dolgozó osztrák Paul Troger részéről persze ez az értelmezés bizonyára csak kompozicionális botlás lehetett, hiszen nem felelt meg a két tudomány viszonyával kapcsolatos ekkortájt még uralkodó elképzeléseknek. Nem követett el ilyen hibát Bartolomeo Altomonte (Bartholomäus Hohenberg), aki a felső-stájerországi admonti bencésrendi apátság könyvtárában látható hétrészes mennyezeti freskóciklust festette Trogerrel szinte egy időben, 1774/76-ban. A tudományok allegóriái körében ő ugyancsak megjelenítette e két tudományt, s a Teológiát természetesen a kép középpontjába tette, a Jogtudományt pedig (akit ő is Justitiaként festett meg) kicsit odébb, egy kevésbé hangsúlyos helyen ábrázolta. (13. kép)

Az, hogy a két tudomány képi megjelenítése valamiféle állásfoglalás volt az egyház és állam viszonyában is, csak később vált nyilvánvalóvá. Jól példázza ezt Carl Brünner *A teológia és a jogtudomány allegóriája* című festménye, (16. kép) amelyen ugyancsak találunk kompozicionális bizonytalanságokat, bár ezek talán épp egy határozott álláspont jelzései. A képen a jogtudományt megjelenítő nőalak egy vaskos törvénykönyvet tart az ölében, miközben hangsúlytalanul jelen vannak a Justitia-ábrázolások szokásos kellékei is (kard, mérleg, fascis). A képet nézve ugyanakkor nem könnyű eldönteni, melyik a jellegzetesebb mozdulat: a Jogtudományé-e, aki a törvénykönyvre mutat, vagy a Teo-

lógiaé, aki a keresztre. S ha tudjuk, hogy a mű – mely egyébként az orvostudomány és a filozófia allegóriájával együtt a Strasbourgi Egyetem aulájába készült fakultás-képek mintája volt – az állam és az egyház elválasztásának idején, 1898-ban készült, akkor azt a festő makacs konzervativizmusával magyarázhatjuk, ami nemcsak színek és formák világán látszik, de azon is, hogy itt a Jogtudomány rendelődik Teológia alá.

A fogalmi átmenetek képi ábrázolásának különös példája a szavojai Chambéryben látható. Itt ugyanis a helyi törvényszék előtt *la Jurisprudence* (8. kép) éppen *la Science*-szel áll párban, mint egy központi figura két mellékalakja. E központi figura Antoine Favre, szavojai római jogász,³ a jusziniánuszi kodifikáció elemzője és a *Codex Fabrianus definitionum forensium* (1609) szerzője, aki egyszerre volt a francia, vagyis az esetjogi értelemben vett juriszprudencia elkötelezettje és az univerzális érvényességű tudományosság képviselője.

A bizonytalan címadások és a fogalmi átmeneteket jelző megoldások mellett itt említem meg a sikerületlen műveket is, hiszen – az alkotók szándéka ellenére – ezek is csak megközelítik a vizuális formába öntött jogtudományt. Ilyen például Zinajda Jevgenyevna Serebriakova orosz–francia festőnő *Jogtudomány* című képe, (11. kép) amin – szerintem legalábbis – se jog, se tudomány nem látható, viszont jól illeszkedik a művésznő aktsorozatába.⁴ A képet, melyet Serebriakova egy belga jogász megrendelésére festett 1937/38-ban, a II. világháború után évtizedekig elveszítettnek hitték, néhány éve azonban némi sajtó-csinnadrattával kísérelve előkerült, hogy aztán horribilis áron bukkanjon fel egy moszkvai aukción. A trükkökkel felhajtott kereskedelmi ár persze ez esetben sem tett hozzá semmit az alkotás műértékéhez.

Jogtudósok. Közelítenek a jogtudomány eszméjének vizuális reprezentációjához azok a képek és szobrok is, amelyek *jogtudósokat* vagy *tudós nagyjogászokat* ábrázolnak. Ezekre rengeteg példát találunk az elmúlt kétezzer évből. Persze azok a legértékesebbek, amelyeket kortársak vagy olyanok alkottak, akik valamilyen közvetlen vagy speciális viszonyban álltak azzal, akit

a kép vagy szobor ábrázol. A római jogászok közismert szobrai közül ilyen például Cicero I. században készült, s a római Capitoliumi Múzeumban ma is megtekinthető mellszobra.

Ezt ismertségben talán csak a jog és a jogtudomány történetében különleges szerepet játszott I. Jusztiniánusz császár mozaik-ábrázolásai múlják felül. Bár a ravennai Új Szent Apollináriusz ókeresztény bazilikában látható mozaikportréja, (9. kép) mely 504 körül készült, talán nem autentikus (a felirat ellenére azt egyesek Nagy Theodor-ábrázolásnak tekintik), a ravennai San Vitale-templom mozaikján, 548, ahol kíséretével jelenítették meg, minden valószínűség szerint hitelesen ábrázolták. (10. kép) (Már csak ezért is sajnálatos, hogy a kíséret hét tagja közül konkrétan csak 3 vagy 4 beazonosít-

ható személy, s nem tudjuk biztosra, hogy azon a jusztiniánuszi kodifikáció főalakja, a kapzsiságáról és megvesztegethetőségéről is ismert Tribonianus látható-e.) A ravennai mozaik egyes elemei – köpeny, dicsfény stb. – részévé váltak a későbbi kanonizált Jusztiniánusz-ábrázolásoknak is: így például annak, ami a X. század vége óta a konstantinápolyi (ma: isztambuli) Hagia Szophia-bazilikát díszíti, valamint annak a jóval későbbinek, ami az eredetileg általa alapított szejdnejai (Saidnaya, Szíria) Miasszonyunk kolostorában látható. S hogy egy kevésbé ismert harmadikra is utaljak, megemlítem még a Damaszkusz szomszédságában fekvő Rankous egyik kolostorának mozaikját, (14. kép) ami a Hagia Szophiában látható mű egyszerű „utángondolásának” tűnik. Ám valószínűleg még



1. Jogtudósok a holland Legfelsőbb Bíróság épülete előtt. 2015. Hága. Fotó: Maurits Verbiets.
A tudósok: Cornelis van Bijkershoek, Ulrik Huber, Hugo Grotius, Simon van Leeuwen, Johannes Voet,
Joan Melchior Kemper. A szobrok alkotói: Albert Termote, Frits van Hall, Johan Polet, Hildo Krop,
Mari Andriessen és Ludwig Oswald Wenckebach.

így is artisztikusabb, mint az a különös, vagy mondjuk ki őszintén: „gagyi” Justinianusz-szobor, (19. kép) amit – Nagy Sándor szökőkúttal kombinált lovas szobra és több más ízléstelesség mellett – Szkopje⁵ néhány éve „oligarcha-barokk” stílusban felújított belvárosában tettek közzsemlére.

A XVII. századtól a művészek megjelenítették az újkori nagyjogászokat és jogtudósokat is, főleg ha magas méltóságra emelkedtek. Példaként Hugo Grotiust és Francis Bacont említem, akik – hogy csupán egyetlen párhuzamos elemre utaljak életrajzukból – nemcsak hazájuk legmagasabb közjogi tisztségeit töltötték be, de megjárták országuk börtöneit is. Mindkettőjük-ről számos portré készült, amelyek azért hasonlítanak egymásra, mert alkotóik, akik egy-egy esetben a modellnél jóval később éltek, pusztán lemásoltak és egy kicsit átalakítottak egy korábbi.⁶ A tudós-jogász Francis Bacon múzeumokat és egyetemi kollégiumokat díszítő késő reneszánsz, kora barokk portréi, s még inkább az egyetemi és más könyvtárak környékét díszítő szobrai a XVIII. és XIX. században úgy szaporodtak, mint manapság az internetes mémek.

Magyarországon „a jogtudós” köztéri szobra – ha eltekintünk a kiváló gyakorlati jogászokat ábrázoló alkotásoktól – először 1908-ban jelent meg a budapesti Kígyó téren, mai nevén a Ferenciek terén. Itt állították fel Donáth Gyula Werbőczy Istvánt ábrázoló művét, (17. kép) amit kilenc más alkotással együtt Ferenc József adományozott a magyaroknak. A szobrász korhű öltözetben, magyaros mentés köpenyben mutatta be Werbőczyt, bal kezében egy irratok, alatta egy ma már nem használatos tárló, az alatt pedig három könyv, mely értelemszerűen a *Hármaskönyv*. Ha a szobor – mely lényegében tudósként mutatja Werbőczyt – „nem [is] számíthatott Budapest kiemelkedő nevezetességei közé” – fogalmazott egy késői elemző –, azért a „túloldalon álló Pázmány emlékművel együtt a főváros jól sikerült szobrai közé tartozott”.⁷ Annak ellenére is, hogy a tudós alakját körbelengte valamilyen közvetlen és kicsit erőltetett politikai tartalom, azaz volt benne valami a vezérből is, márpedig Magyarországon – hosszabb távon legalábbis – ez nem szo-

kott jót jelenteni.⁸ A kőbe faragott tudós jobb kezét csípőre téve olyan eltökélten állt a téren, mintegy dacolva múlttal, jelennel és jövővel, hogy felállításakor senki sem hitte volna el, ha valaki megjósolja: egyszer majd le fogják dönteni. A tudós épp valamilyen fontos és elvont, talán nemzeti problémát mérlegelt, ám kiállása, tartása, tekintete kétségtelenül megjelenítette a rendi elemeket őrző nemesi gondolkodást is. Ezért nem csoda, hogy a Tisza- és Horthy-korszakokkal szembenállók közéleti percepciója szerint a mű az „úri rend” szimbóluma lett. Az ellenszenv már a szobor felállításának idején is létezett, hiszen sokan – így Petőfi és Vasvári Pál idealizálva, mások árnyaltabban – Dózsa Györgyöt emelték piedesztálra, Werbőczyt és (Ady szavaival) „úri pereputtyát” pedig az elnyomás megtestesítőjének tartották. 1945-ben aztán – miután a világhatalmak, konkrétan a szovjet fegyverek legyőzték az ellenük hadba szállt Horthyékat – a hatalomra aspiráló kommunista párt aktivistái több más szoborral együtt ledöntötték ezt is.⁹ (18. kép) Mint az akkori idők „haladó erői” valószínűleg azt gondolták, hogy „úri törvények” helyett most már „a nép törvényeit” kell megalkotni, és Dózsa Györgyöt kell a nemzeti panteonba emelni. A földbe fúródott, derékban eltört alakra a népi kollégisták egy vidám versikét fabrikáltak:

Ugye mostan lóg az orrod,
meghozták a földreformot!¹⁰

Akkor még a szobordöntögetők sem sejtették, hogy az általuk később felállítandó szobrokat is ledöntik majd a későbbi korok „haladó erői”, hogy újakat állítsanak a helyükbe, amit aztán majd mások megint ledöntenek. Nálunk ugyanis – ezen a hol tragikus, hol komikus, összességében pedig tragikomikus történelmi forgószínpadon – megbékélés helyett minden rendszerváltozás idején megpróbálják helyrehozni „a kizökkent időt”: rutinszerűen újraírják (átírják) a történelemkönyveket, megváltoztatják a hősök és bűnösök névsorát, s átnevezik (visszanevezik) és átrendezik az iskolákat, a színházakat és múzeumokat, utcákat és köztereket. Ennek része, hogy szobrokat döntenek le,

helyeznek emlékparkokba vagy eldugott vidéki terekre, hogy helyükre másfajta szobrokat állítsanak, amiket majd mások fognak ledönteni.

Ne gondoljuk azonban, hogy mindenütt ez a módi! A tulajdonképpeni jogtudomány-ábrázolások felé haladva megemlítem még a holland Legfelsőbb Bíróság előtt álló jogtudós-szobrokat, amelyeket a régi épület lebontásakor nemhogy ledöntöttek volna, hanem épp ellenkezőleg: biztonságba helyeztek, hogy aztán a 2015-ben megnyitott új bíróság elé újra felállíthassák őket. (20–22. kép) A globális építészeti egyik fő trendjét megtestesítő modern hágai épület üveghomlokzata előtt így hat jogtudósok – a németalföldi, össz-európai jogtudomány ismert alakjainak¹¹ – a régi szobra áll, (1. kép) vagyis a látvány a jogtudomány révén köti a múlthoz a mai holland jogéletet. Ezt erősíti a szoborcsoport mögötti üvegfalon átnézve olvasható felirat a belső falon:

Ubi iudicia deficient incipit bellum.

E szöveg – mely nemcsak a látvány, de az eszmiség szintjén is a folyamatosságot sugallja – Grotius fő művéből való, és magyarra így szokás fordítani: „a háború ott kezdődik, ahol hiányzik a bírói döntés.”¹² Az adott kontextusban ez szakszerű és pontos, ám a műből kiemelve és egy bíróság falára helyezve fordíthatnánk így is: „ahol hiányzik a bírói döntés, ott viszálykodás kezdődik.”

A megőrzött múlt Helen Verhoevennek a *Hoge Raad* (Legfelsőbb Bíróság) című festményén is látható, amivel az épület földszinti auláját, egy 400 főt befogadó tárgyalóvá is átalakítható teret díszítettek. (lásd a *Tartalomjegyzék* után.) A monumentális kép a grotreszk elemeket véresen komoly gondolatokkal vegyítve mutatja be a németalföldi történelmet. Ezen is felvillannak a jogtudományra utaló elemek, bár – minthogy a jogtudomány ideális esetben a jogéletnek is része – az egész mű inkább az újkori holland jogélet panorámáját nyújtja. Tizenkilenc bíró ül egy tárgyalóterem ívelt asztalánál. A terem falán, illetőleg környezetében feltűnik Benedictus Spinoza és Hugo Grotius portréja, valamint a De Witt testvérek 1672-es meglin-

cseletését bemutató híres, sok hollandba vizuálisan beleégett kép stilizált változata. Feltűnnek mitológiai és a joggal kapcsolatba hozható más alakok is, így Ádám és Éva, Judith és Justitia, stb., valamint a holland történelmet ismerők által jól dekódolható más jelenetek. A bírók sora a mögöttes lévő ablakkal és a csillárral geometriai-
lag több részre osztja a festményt. A kaotikusnak tűnő, ám valójában mégis egységes társadalom figurái, jogászok és politikusok egyszerre fejeznek ki elköteleződést, elragadtatást és kétségbeesést. A kép a holland jogrendszer teljes múltjára utaló részleteken¹³ keresztül az igazság és az igazságtalanság véget nem érő küzdelmének pillanatait idézi fel.

*

Nos, ilyen előzmények után rátérek azon három műalkotásra, amelyek szándékuk szerint is, s végeredményüket illetően valóságosan is a jogtudományát jelenítik meg.

• RAFFAELLO: A JOGTUDOMÁNY FALA

Az egyik legjelentősebb jogtudomány-ábrázolás Raffaello azon műve, amely a Vatikáni Palotában – a mai Vatikáni Múzeumban – a *Stanza della Segnatura* egyik falát díszíti.¹⁴ Szokásos címe *Jogtudomány* vagy a *Jogtudomány fala*, bár a régi albumok néha *Erények* címmel közölték, ami annyiban nem volt indokolatlan, hogy a kép egy jelentős része „a jog fölötti régió” erényeit jeleníti meg. S mivel bizonyos jelekből arra következtethetünk, hogy néhány részletet nem Raffaello fejezett be (noha a kompozíció egésze és a kidolgozás nagyobbik része vitathatatlanul tőle származik), ezért e művet akár a „félbehagyott” jogtudománynak¹⁵ is mondhatnánk.

A magyarok számára e kép azért is nevezetesebb, mert a művész lényegében emiatt hagyta befejezetlenül az Esterházy Madonnát: miután ugyanis 1508-ban megbízást kapott II. Gyula pápától ennek és az ehhez társuló, később *Raffaello stanzái* címen ismertté vált képeknek az elkészítésére, az akkor 25 éves fiatal mester fi-



2. Raffaello: *Tribonianus átadja a Pandektákat Justinianusnak.*
1508/1511. Stanza della Segnatura. Vatikáni Képtár

renzei műhelyében ott hagyott csapot-papot,¹⁶ és Rómába költözött. Az ezt követő 12 évben, vagyis élete végéig – a számos táblaképre szóló és egyéb megrendelés teljesítése mellett, mellyel megalapozta a római *bella manierát*, a „szép stílust” is¹⁷ – a *stanzákat* festette.

Alább először arról szólok, hogy mi látható a képen, s az milyen körülmények között került oda, majd pedig arról, hogy – ha gondosan nézzük – miként értelmezhetjük azt.

Amit látunk... A kép az egykori pápai lakosztály négy egymásba nyíló termének egyikében látható. A négy terem képei összefüggő festményciklust alkotnak. A termék díszítését akkor határozták el, amikor II. Gyula úgy döntött,

hogy a palota Bernardino Pinturicchio által kifestett első emeletéről a másodikra költözik.¹⁸ Raffaello Rómába érkezésekor sokan – így Il Sodoma (eredeti nevén Giovanni Antonio de' Bazzi), Baldassare Peruzzi, Pietro Perugino, Lorenzo Lotto, Jacopo Ripanda és mások – már dolgoztak a termeken; munkáik jelentős részét azonban mára már elhomályosult körülmények között¹⁹ eltüntették, hogy azok helyére a Raffaello által megfestett freskóciklus kerülhessen.

Az első terem, *A tűzvész szobája* (Stanza dell'Incendio di Borgo) arról nevezetes, hogy ezt díszíti – egyebek mellett – *A Borgo égése* című kép, amely a pogányság és kereszténység viszálykodását, valamint a pápaság hatalmát érzékelteti. A kép azt a helyzetet jeleníti meg,

amikor – miután a népvándorlás idején a gótok felgyújtották a Szent Péter-templom előtti városrészt, a Borgót – a pápai áldás állítólag megállította a tűzvészt. Ezt követik az ún. *Segnatura-szoba* (Stanza della Segnatura) freskói, melyek egyike a most említett *Giurisprudenza*. Ezt a helyiséget Giorgio Vasari utalása nyomán gyakran, de tévesen az „aláírások szobájának” mondják, mert a „segnatura” aláírást jelent, ám valójában azért nevezik így, mert a XVI. században itt ülésezett a legmagasabb szintű, fellebbviteli jellegű szentszéki bíróság, a pápa által elnökölt *Segnatura Gratiae et Iustitiae*. A harmadik terem *Héliodórosz szobája* (Stanza di Eliodoro), ahol egy ószövetségi jelenet látható, ami a hit és az egyház erejét szemlélteti: amikor a szíriai király el akarta rabolni a jeruzsálemi templom kincseit, a pap hívására megjelent három angyal, és lerántották őt a földre, tehát sikeresen megakadályozták a fosztogatást. A negyedik helyiség már nem is stanza (szoba), hanem terem (*Sala de Constantino*), ahol az egyik freskó Nagy Konstantin katonai győzelmét örökíti meg. Ezt Raffaello kezdte meg, de sok részletét már nem ő, hanem tanítványai fejezték be halála után. II. Gyula egyébként a Tűzvész-szobát ebédlőként, a Héliodórosz-szobát hálószobaként, a Konstantin-termet pedig fogadó- és tanácskozásszobaként használta. Nem kizárt, hogy a *Stanza della Segnatura* – azon túl, hogy helyt adott a kuriális bíróságnak – a pápa magánkönyvtára is volt.²⁰

Raffaello ezzel a helyiséggel kezdte munkáját. Itt látható az a két kép – az *Athéni iskola* (24. kép) és az azzal szembeni falon *Az egyház diadala* (Vasari címadása szerint: *Disputa*, illetőleg *Az oltáriszentség vitája*, de helyesebben inkább: *A diadalmas egyház*) (25. kép) –, amely megalapozta Raffaello hírnevét Rómában. A két kisebbik falon a *Parnasszus* és azzal szemben a *Jogtudomány* című freskók láthatók; ezek ugyancsak hamar elkészülhettek, bár – mint alább utalok rá – nem feltétlenül az előzőekkel együtt, sőt nagyon valószínű, hogy az egyik egy ideig befejezetlen volt.

A *Jogtudomány fala* (26. kép) tulajdonképpen három képből áll. A teljes kép megosztását az arra a falfelületre eső ablakmélyedés indokol-

ta, bár nem feltétlenül tette szükségessé, s nem kizárt, hogy ez az említett befejezetlenséggel is összefügg. Más hasonlóan osztott falakon ugyanis, például az ezzel szemben lévő is, ahol a *Parnasszus* (27. kép) látható, Raffaello összefüggő kompozíciót alkotott. Itt azonban a három részen három önálló kép található.

Felül, az ablak fölötti lunettában *Az erények* című kép, az ablak mellett, a keskenyebbik bal oldalon a *Tribonianus átadja a Pandektákat Justinianusnak*, (2. kép) a szélesebb jobb oldalon pedig a IX. Gergely kiadja a *Dekretáliákat Raymond de Peñafortnak* (3. kép) című kompozíciók láthatók.²¹ Az előbbi a világi, az utóbbi az egyházi jogot jeleníti meg.

A lunettában három kecses nőalakot látunk, amelyek három erényt jelenítenek meg: az erőt (vagy bátorságot, *Fortitudo*; 36. kép), a bölcsességet (értelmet, a szabályalkalmazáshoz szükséges okosságot, *Prudentia*; 38. kép) és a Mérsékletességet (*Temperantia*; 37. kép). Az erő fején sisak, lába stabilan a földön, kezében tölgyfaág (olaszul *rovere*), ami egyértelműen II. Gyulára utal, akinek családneve Rovere volt. A nőalakok mellett öt puttó játszadozik, közülük hárman – Raffaellónak a korban szokatlan újítása szerint – ugyancsak erényeket testesítenek meg: a hitet (*Fides*), a reményt (*Spes*) és a szeretetet (*Caritas*) (39–41. kép). Ha nem is frivol, de a reneszánsz játékosság különös megnyilvánulása, hogy a teológiai erények gyermekek képében jelenjenek meg. A lány mozdulatokra épülő egész kompozíció változatos és ritmikus, egyes elemzők szerint egyenesen zenei hatású.²²

Az egyházjogot megjelenítő képen a pápa – bíborosok által körülvéve, trónon ülve, fején tiara – épp egy könyvet ad át egy térdelő férfinak, vagy vesz át tőle. A pápa IX. Gergely (1167–1241), bár vonásai és ruházata egyértelműen II. Gyulára emlékeztetnek, vagyis Raffaello ún. inkognitó-portréként²³ belefestette a képbe a megrendelőt. Olyannyira, hogy a művészettörténészek Gyula szakálla alapján azonosították a kép pontos keletkezési idejét; ismert ugyanis, hogy a mecénás katona-pápa hadi sikereitől függően növesztett szakállat vagy vágatta le azt, s a korban a csaták évszámát jobban nyilvántartották, mint a képek keletkezésének idejét. A körülötte

álló bíborosok körében felismerhető Giovanni de' Medici, a későbbi X. Leó pápa, Alessandro Farnese, a későbbi III. Pál pápa, (Vasari szerint) Antono di Monte bíboros, s talán Luigi de' Rossi, X. Leó unokatestvére is. A térdelő férfi Raymond de Peñafort (Peñaforti Szent Rajmond; 1175 körül–1275), XII–XIII. századi katalóniai dominikánus szerzetes, akit a kánonjogászok védőszentként is tisztelnek.²⁴ Ahogy IX. Gergely a csaknem háromszáz évvel később élt Gyula pápa „képében” jelenik meg, úgy Peñaforti Szent Rajmond is a Raffaello korában szokásossá vált díszes köpenyt viseli. A képen erős, eleven, méltóságteljes színek uralkodnak: bordó, mélylila, bíbor és arany.

A világi jogot megjelenítő bal oldali keskeny képen is egy ülő és egy félig térdelő férfit látunk. A részben kék (vagyis a kép egészével nem mindenben harmonizáló) színű tógát és babérkoszorút viselő ülő alak, Justinianus bizánci császár (483–565). Ő nem emelkedik ki az őt körülvevők köréből, méltósága csak abból derül ki, hogy a kompozíció közepére van helyezve. A többiekkel egy szinten ül, mintha csak tanácskozna velük. Amin ül, az nem igazi trón, de még csak nem is curulisi szék, hanem egy egyszerű reneszánsz kori ülőalkalmatosság, talán afféle hordozható trónus. Ruhájának színei kissé fakók (már eredetileg is eltértek az egyházjogot megjelenítő kép színvilágától; a 2011-es restauráció során ezt igyekeztek megszüntetni, de nem teljesen sikerült), az alak kicsit fáradtnak látszik, már-már ernyedtt. Ő is egy könyvet vesz át egy félig térdre ereszkedett személytől. A térdelő személy Tribonianus (500–546), aki 28 éves korában már tagja volt az ún. *Codex Iustinianus* összeállításával megbízott tízfős bizottságnak is, majd egyike lett annak a tizenhat személynek, akiket a császár 530-ban megbízott a *Pandekták* elkészítésével, és harmadmagával részt vehetett az *Institutiones* című tankönyv összeállításában is. A kép a justinianusi kodifikáció második könyvének, az 533-ra elkészült *Digestának* (másként: *Pandektáknak*) az átadását ábrázolja, ahogyan a XVI. században – amikor is azt, valamint az ahhoz társuló könyveket *Corpus Iuris Civilis*nek kezdték nevezni – elképzelték. E képen is jól látható, amint az „allegori-

kus” ábrázolás legyőzi a „történetit”: mind Justinianus, mind az őt körülvevő alakok ruházata a cinquecento korának jogászáira emlékeztet.

A két kép szerkezete hasonlít: mindkettőn egy térdelő férfi²⁵ látható, amint könyvet ad át egy uralkodónak, vagy vesz át attól, akiket előkelőségek vesznek körül. Hasonló a két háttér is; ugyanabban a teremben zajlanak a jelenetek, s megegyezik a terem padlózata is. E hasonlóságok ellenére a két kép mégis mintha két külön világba tartozna. A Justinianust és környezetét, (2. és 28. kép) vagyis a világi jogot ábrázoló rész színhasználata és *színvilága*, valamint kidolgozottsága nagyon eltér a többitől. Ebből arra következtethetünk, hogy azt nem Raffaello vitte fel a falra, még ha ő is tervezte; vagy – s van ilyen álláspont is – ő festette ugyan, de az később megsérült, s jelentősen ki kellett javítani. A különböző adatok alapján azonban néhányan azt valószínűsítik – bár erre nincsenek konkrét, dokumentum-jellegű bizonyítékok –, hogy a freskó e része befejezetlen maradt. E képrész még ma is bizonyos befejezetlenség-érzést vált ki; például azzal, hogy a padlón nincsenek jelezve a fény-árnyék hatások. A régebbi szakirodalom szerint a freskó e részét Il Sodoma vagy Guglielmo de Marcillat fejezte be (az előbbi ez idő tájt már Raffaello műhelyéhez tartozott, az utóbbi a palota üvegablakait készítette), mások szerint pedig az Sebastiano del Piombo keze nyomát viseli, aki a *Sacco di Roma* (1527) után restaurálta azt.²⁶ Újabban egyesek azt állítják, hogy a képet Raffaello valamilyen tisztázatlan okból félbehagyta, s azt – a használt színek és egyes részletek alapján – Lorenzo Lotto fejezte be.²⁷ Akárhogy is legyen, a vázlatot – amint azt egy tanulmányterv bizonyítja²⁸ (29. kép) – ez esetben is Raffaello készítette. A falra került kép hasonlít ugyan a vázlatához, de érezhetően szerényebb képességű mester munkája.

Az erényeket, a kánonjogot és a világi jogot megjelenítő három kép nem alkot szerves egészet, de vitathatatlanul összetartozik, és kapcsolataikra kis jóindulattal talán még azt is rá lehet mondani, hogy az „nem diszharmonikus”.²⁹

A *Jogtudomány fala* azonban nem csak ebből a három képből áll. Akik tudják, hogy a hagyományos keresztény gondolkodásban a kardiná-

lis erények száma négy vagy hét, azoknak feltűnhetett, hogy fentebb csak háromról, illetőleg hatról esett szó. A negyedik, illetőleg a hetedik erényt allegorikusan megjelenítő alak ugyanis a *Stanza della Segnatura* mennyezetén látható, ahol más, részben ugyancsak a joggal és a jogi tudással kapcsolatos képek is helyt kaptak.

A gazdagon díszített mennyezet tizenhárom falmezőjének közepén – egyebek mellett – egy oktagon (ebben az épületszárnyat építtető V. Miklós pápa címere), négy medallion és négy téglalapel alakú kép található. A négy medallionban négy tondó: ezeken Raffaello a *Filozófia*, a *Költészet*, a *Teológia* és az *Igazságosság* (*Justitia*) allegóriáját festette meg (30–33. kép). Az első három kezében könyvek, az utóbbinak, mely a *Jogtudomány fala* fölé esik, bal kezében az ekkorra már szokásos kellék, a mérleg, jobb kezében pedig az ekkorra már ugyancsak nélkülözhetetlennek gondolt kard látható. Raffaello *Justitiája*³⁰ a jobb kezét tartja magasra, s kardjával éppen suhintani készül. Ez utóbbi miatt, mely a képzőművészeti *Justitia*-ábrázolásokban nem túl gyakori, a megtorló igazságosság szimbólumaként szokták értelmezni. Szemén természetesen nincs kendő, amint az a jelentősebb *Justitia*-ábrázolások többsége esetén megszokott. Kecses, de nem kihívó nőalak, Raffaello korai Madonnáinak méltó utóda, aki a felhők feletti trónon ül, s lesütött szemmel ugyan, mégis diadalmasan uralkodik mindenben, ami alatta van. Háttére festett arany-mozaik. Körülötte négy puttó – a Filozófiának, a Költészetnek és a Teológiának csak kettő-kettő jutott –, az általuk tartott táblákon a felirat Justinianust idézi: *Ius suum unicuique tribuit*, vagyis „a jog mindenkinek megadja a magáét”, ami persze így is érthető: „mindenkinek megadja azt, ami megilleti” vagy így: „amit megérdemel”, stb.³¹

A mennyezet téglalapel alakú képei közül *Justitia* mellett két olyat láthatunk, amelyek ugyancsak a joggal és az igazságszolgáltatással kapcsolatosak. Az egyikben *A salamoni ítélet* elevenedik meg. (34. kép) Ez azon az oldalon van, ahol *Justitia* mellett a *Filozófia* allegóriáját találjuk, s ez mintegy arra utal, hogy az ítélezéshez bölcsességre van szükség. A másik oldalon – ott, ahol *Justitia* mellé a *Teológia* allegóriája

került – Ádám és Éva látható, amint éppen eldöntik, hogy valami olyat tesznek, amit megtiltottak nekik. Ennek rendszerinti címe *Az erendendő bűn*. (35. kép) A szomszédos teológia itt úgy jön szóba, hogy az mutathatja ki: Ádám és Éva tette helytelen ugyan, de végül is olyan, ami „felix culpának”, boldogságos bűnnek mondható.

... és ahogyan láthatjuk. Mit láthatunk abban, amit megnéztünk? A lehetséges összefüggések közül elsősorban azokra utalok itt, amelyek azt bizonyítják, hogy Raffaello műve „benne állt” kora általános szellemi-filozófiai kontextusában, s egy új történelmi formát öltő pápaság politikai-ideológiai szempontjait mozdította elő. Felvetem azt is, hogy a freskó állítólagos befejezetlensége, amennyiben igaz, tartalmi kérdésekkel is összefüggésbe hozható.

A mű filozófiai kontextusa a következőképpen válik nyilvánvalóvá. Amikor a negyedik erényt, az igazságosságot keressük, nem véletlen, hogy azt a fő kompozíció feletti térben, a mennyezeten pillanthatjuk meg. (23. kép) *Justitia* az erények fölött, a felhőkön trónol. Úgy ül ott, mint aki tudja, hogy őt illeti meg ez a hely. S nemcsak trónol, hanem szinte megszabja, hogy mi történjék az alsóbb régiókban, és mindennek kijelöli a helyét. Az élmény adta felismerés ez: de hát ez benne van a filozófiában! Platón *Az állam* című dialógusában és más írásaiban is az igazságosság az első és legmagasabb rendű erény, mely minden más fölött áll. S ez nem véletlen. Raffaello képei összességében a reneszánsz kori Rómában igen elterjedt *neoplatonikus* eszméket fogalmaznak meg vizuálisan.

Évszázados művészettörténeti toposz, hogy a *Stanza della Segnatura* freskóciklusa az igaz, a jó és a szép eszméit jeleníti meg.³² Az igazat két formában is láthatjuk: az égi igazság lehetőségét *Az egyház diadala*, a földi igazságét *Az athéni iskola* mutatja fel. A csupán hittel megismerhető igazságot, vagyis a teológia igazságait e képeken is – amint az újplatonizmusban – magától értendően egészítik ki az értelemmel megismerhetők, azaz a filozófia igazságai. A mennyezeten az egyik felett a *Teológia*, a másik felett a *Filozófia* allegóriája. Ám ahogy Platónál *sincs* „kettős igazság”, úgy a filozófia és a vallás Raffaellónál



3. Raffaello: IX. Gergely kiadja a Dekretáliákat Raymond de Peñafortnak. 1508/1511.
Stanza della Segnatura. Vatikáni Képtár

sem ellentétesek. A képek azt sugallják, hogy a boldogság felé *nem két út* vezet (filozófia, valóság), s van olyan szellemi forma, ahol ezek egyesíthetők, vagy legalábbis egységben gondolhatók el.³³ Az ilyen formák – amelyek azt ígérlik: egyszerre tesznek minket bölccsé és boldoggá – úgy teremtik meg az egységet, illetőleg annak érzését, hogy az egyik világ nem hatol be a másikba, s a különböző világok egymástól bizonyos fokig függetlenek maradnak. Egységük a *lélekben* jön létre. Az „anyag” és a „szellem” mellett a meglehetősen változatos – az ókori Plótinosztól a romantikus Novalisig ívelő – újpлатонikus filozófiák³⁴ mindegyikében ezért játszik oly meghatározó szerepet „a lélek”. Az égi és a földi hagyomány, mint két világ, a lélekben találkozik. A lélek *nem* úgy teremt egységet égi és földi jelenségek között, hogy szintetizálja őket, hanem úgy, hogy önállóságukat a harmóniában megőrizve *lehetővé teszi* összekapcsolódásukat. Ez különösen az érett Raffaello vallásos festészetére áll, a *stanzák*on ennek előkészülete – a harmónia kialakulása – látható.³⁵ A *stanzák*on – legalábbis a Stanza della Segnatura falain – nincsenek látomások: még csak azt érzékeljük, hogy a földi és földöntúli, a látható és láthatatlan között valamilyen *harmónia* jön létre, mely az egységérzés feltétele. Arra azonban ez is elég, hogy úgy érezzük: a különböző világok között már ebben a harmóniában is megszűnik azok alá-fölérendeltsége,³⁶ s a részek egy lelkiileg is átékelhető uralommentes egész részei.

Hogy mi a *szép*, az a freskó *Parnasszus* című részén látható, s hogy mi a *jó*, azt az *Erények* mutatják meg. Ám ami jó – egészíthetjük ki a régi toposzt –, az bizonyos feltételek mellett *helyes* is, s a *Jogtudomány falának* két képe a *helyes két változatát* – az egyházi és a világi jogot – jeleníti meg. Kérdés, hogy e két kép – s így a két jogterület vizuális megjelenítése – miként viszonyul egymáshoz. Abból, hogy szerkezetiileg hasonlóak, arra következtethetünk, hogy Raffaello itt is két különböző jelenség közötti harmónia megteremtésére, s ezáltal egy egység-érzés kialakítására törekedhetett. Az a tény ugyanakkor, hogy a világi jogot bemutató „Justinianus–Tribonianus”-kép befejezetlen maradt, s ennek okán vagy más miatt egy kicsit

„döcögőse” sikeredett, ma már lehetetlenné teszi annak megítélését, hogy ez vajon sikerülhetett-e neki. E felvetés nyilvánvalóan nem Raffaello képességeivel áll kapcsolatban, hanem inkább a megrendelői előírásokat megfogalmazó művészeti program lehetőségeire vonatkozik.

Mégér egy rövid kitérőt itt e művészeti program jellemzése.³⁷ A szakirodalom szokásos kérdése, hogy vajon a freskók megalkotója maga találta-e ki a kompozíciót, vagy előírták neki. Sem az előbbire, sem az utóbbira nem maradtak fenn bizonyítékok. Egyesek szerint a Raffaello teljesen önállóan járt el, míg mások szerint személyesen a mecénás-megrendelő instruálta. Az első álláspont éppolyan valószínűtlen, mint a második. A fiatal művész egyszerűen nem ismerhette olyan mélyen a keresztény és pogány mitológiát, ahogy az a képekről „lejön”, II. Gyula pedig olvasott ember volt ugyan, de katona-pápaként vélhetően nem volt jártas a komplex eszmék finom és hatásos képi megfogalmazása terén. Egy harmadik lehetőség a legvalószínűbb: a festészeti programot a Rómában működő bíborosok intellektuálisan eleven csoportjai és műhelyei foglalmazták meg, s azokat a kiváló képességekkel rendelkező művész mintegy átfordította a vizualitás világába. Ha Raffaello „gyakorlatilag a pápai udvar hivatalos festőjének számított”, az csak azért lehetett így, mert „a legkomplexebb narratívákat és filozófiai fogalmakat is képes [volt] figurálisan ábrázolni”.³⁸

A pápai udvarban számos kiemelkedő szellemiségű főpap működött a *stanzák* díszítése idején. Ilyen volt például az Ágoston-rendi szerzetes, Egidio da Viterbo, más néven Gilles de Viterbe vagy Viterbói Ægidius (1472–1532, 1517-től bíboros), reformteológus és humanista költő, aki jól ismerte Giovanni Pico della Mirandolina Kabbala-értelmezését is, ám mégis platonizmusával írta be magát a szellem történetébe; őt nevezték a legnagyobb római neoplatonistának (*Platonorum Maximus*).³⁹ A bíborosi kollégiumnak tagja volt továbbá Raffaele Galeotti Riario (1461–1521), aki korábban felfedezte a fiatal Michelangelo tehetségét, aki Marsilio Ficínóval⁴⁰ levelezett, s akinek inkognitóportréját Raffaello belefestette a Héli-

odórosz-szobát díszítő *Bolsenai mise* című freskóba. Riariótól, aki fiatal korában ugyancsak Firenzében élt, sok római a humanista Ficino életművének folytatását várta; kalandos sorsa miatt⁴¹ azonban ennek a várakozásnak nem tudott eleget tenni. Végül – hogy csak három nagy szellemet említsek – ekkor tevékenykedett itt Domenico Grimani (1461–1523), Rotterdami Erasmus római megfelelője is, akinek a németalföldi humanista tudós a *Musica* című írását ajánlotta. Bár közvetlen bizonyítékok e tekintetben nem maradtak fenn, mégsem túlzás feltételezni, hogy a *Stanza della Segnatura* kompozíciójának fő vonalai tőlük vagy szellemi környezetükből származtak.

E különleges kompozicionális megoldások egyikére, a joggal kapcsolatos mennyezeti képek elhelyezésének finom gondolati összefüggéseire fentebb már utaltam: a *salamoni ítélet* és az *eredendő bűn* nem véletlenül került *Justitia* azon oldalára, ahová került. Egy ehhez hasonló másik intellektuális finomság, amit nagy valószínűség szerint ugyancsak nem egy huszonéves zseni talált ki, hanem sugalltak neki: az a kép, ami a kánonjogot szimbolizálja, az *Egyház diadala* című freskó falával érintkezik, az pedig, ami a világi jogot, az *Athéni iskoláéval*. Az utalás teljesen nyilvánvaló: mindkét jogterület más, magasabb rendű ismeretekkel áll kapcsolatban, ám amíg az egyházjog a teológiai elvek hatalma alatt áll, addig a világi jog mögöttes etikai elveit a filozófia dolgozhatja ki.⁴²

Ám bárki is vezette Raffaello kezét és tervezéshez használt ceruzáját, s bármilyen zseniális megoldások is láthatók a *Stanza della Segnatura* falain, a kérdés továbbra is kérdés: van-e valami mélyebb jelentősége annak, hogy miközben három falon egy *egység felé mutató harmónia* jeleit látjuk, a *Jogtudomány falán* három *külön* képet találunk, melyek közül kettő gondolatilag tulajdonképpen *párhuzamos* egymással, de távol áll a harmóniától. A geometriában persze mondhatjuk, hogy „a párhuzamosok a végtelenben találkoznak”, az emberi dolgok világában azonban – s különösen, ha az újplatonikus filozófiából eredő követelményekről van szó – aligha. Kijelenthető persze, hogy e képek „nem diszharmonikusak”, ám az nem, hogy ha az egyik

részük nem marad befejezetlen, harmonikusan mutatták volna fel a jogtudomány eszméjét. A világi jogot megjelenítő kép ugyanis vitathatatlanul esendőbb a kánonjogot ábrázolónál: méretében jelentősen kisebb (keskenyebb), kolorisztikusan tompább, kompozicionálisan erőtlenebb. Számomra úgy tűnik, hogy a Raffaello kezét vezető festészeti program a jogtudomány ábrázolása esetében nem működött, vagy legalábbis nem működött tökéletesen.⁴³

E program azért volt a jogtudomány ábrázolása esetén (legalábbis részben) működésképtelen, mert a feladat – az egyházi és a világi jog *együttes eszményi ábrázolása* egy akár allegorikus, akár történeti, akár vegyes képen – lényegében megoldhatatlan volt. Az egyházi jog és a világi jog együttes ábrázolása – fogalmazott egy régi elemző – „nem látszott alkalmasnak a legfelső egyházi törvényszék ülésező termében. (...) A polgári és az egyházi jog annyira különbözik egymástól, hogy együtt aligha ábrázolhatók egységes szerkezetben.”⁴⁴ Ezzel teljes mértékben egyetérthetünk, még ha e megállapítás nem is mutatja meg mindenben a dolog okát. Az okot abban kell keresnünk, hogy a freskó egy kuriális bíróság üléstermét díszíti, ahol el kellett – s ebben a kontextusban ma is el kell – fogadni, hogy a világi jog ábrázolása alárendelődik az egyházi jogénak. Ezzel persze el kell fogadni ennek az árát is: azt, hogy nem lehetséges közöttük képi harmónia, mely egy lelki egység felé mutat, vagy ami megelőlegezte volna a keresztény újplatonizmusban megkívánt egységet a két jogterület tekintetében is. A feladat e ponton lényegében megoldhatatlan volt, s ha Raffaello fejezte volna be a képet, ez akkor is egyértelműen megmutatkozott volna. Talán ezért nem ő fejezte be.

E „program-hiba” – hogy ne mondjak „kudarcot”, hisz az azért túlzás volna! – egy másik kontextusban ugyanakkor előnyt jelentett. Ne feledjük, hogy a stanzák festője a pápai udvar hivatalos álláspontját öntötte képekbe – egy olyan időszakban, amikor a pápai állam a politikailag feldarabolt Itáliában stabilizálta pozícióját, jelentős hatalmi tényező lett, katonai sikereket ért el, és kulturálisan is vezető szerepre törekedett. Bár II. Gyulának, noha szerette volna, azt nem

sikerült elérnie, hogy ezen állam vezetésével egyesítse Itáliát, azt azonban igen, hogy Róma hegemon szerepre tegyen szert mind a politika, mind pedig a művészetek és tudományok terén. Ebben a helyzetben jutott csúcspontjára a római reneszánsz. Szimbolikus jele ennek a diadalnak, hogy az örök városban szinte egy időben működött az idős Leonardo, az élete delén járó Michelangelo és a fiatal Raffaello.⁴⁵ Sőt, a cinquecento Rómája nemcsak Itáliában tett szert kulturális hegemoniára, hanem Európában is.⁴⁶ Nem csoda, ha Raffaello képein az jelenik meg, hogy az idők beteljesedtek, s a *plenitudo temporum* – az idők teljességével – eljött az egész világ aranykora. Ilyenkor nem kell a gondokkal törődni, melyek II. Gyula pontifikátusának sikerei mellett egyébként is elhomályosultak. „A fények mellett [ezért] nem tűntek elő az árnyékok” Raffaello képein, és „eképpen a *stanzák* programjában is ezeknek az optimisztikus ideáknak kellett szükségszerűen kifejezésre jutniuk”.⁴⁷

Ám a *plenitudo temporum* nemcsak abban fejeződött ki, hogy a *stanzák*on nincs nyoma társadalmi gondoknak, politikai viszálykodásnak, anyagi szükségnek vagy erkölcsi nyomorúságnak, hanem abban is, hogy itt összekapcsolódik, sőt egységet képez a *múlt* és a *jelen*. A bibliai és másféle történetek, a kultúr- és egyháztörténeti legendák mind azt sugallták, hogy olyan idők jöttek el, amelyben lehetséges a *keresztény értékeknek* és a *pogány kultúra értékeinek* összeegyeztetése, sőt egybeépítése. A pogány és a keresztény világ összekapcsolásának e lehetősége a *Jogtudomány falán* is megjelenik, ahol a „Justinianus–Tribonianus” kettős ugyanazt teszi, és azt ugyanúgy csinálja, mint a „Gergely–Szent Rajmond páros”. Mi más ez, ha nem annak sugalmazása, hogy a kétféle jog egy egész részévé tehető. Ám kapcsolatuk nem a neoplatonizmus *harmóniájának* vizuális megjelenítése, hanem egy *egység* – talán tényként, talán célként való – megfogalmazása. Ami az előbbit illeti, arról fentebb már jeleztem, hogy az lehetetlen; ha pedig az utóbbiról volna szó, ahhoz csak azt kell itt hozzátennem: az elmúlt öt évszázad történelme ezzel pont ellentétes irányban haladt.

*

• EDVARD MUNCH: JOGTUDOMÁNY

A Raffaello utáni korok festői sok fontos dolgot közöltek a jogról, a jogászokról vagy az igazságosságról, de a jogtudományról hosszú ideig nem beszéltek. Csaknem három évszázad múltán azonban újra akadt két olyan művész – a norvég Edvard Munch és az osztrák Gustav Klimt –, akinek arról fontos mondandója volt. Jogtudomány-képeiket történelmi léptékkel mérve szinte egy időben – 1887-ben és 1903-ban – festették meg.

Munch és Klimt: feszültségekkel terhes párhuzamok. A két *Jogtudomány* című kép születésének időbeli közelsége szinte felkelti a gyanút, hogy az egybeesés esetleg nem is véletlen, s a két festő – bár tudomásom szerint személyesen nem ismerték egymást – valamilyen rejtett intellektuális viszonyban állt. Annak ellenére, hogy számos különbség létezett élet- és művészetfelfogásuk, főleg pedig alkotásaik között, mintha műveikkel a másik műveire (is) reflektáltak volna.

Először a különbségekről. Az expresszionista Munch, ifjúkori kilengéseitől eltekintve konzolidált polgári életet élt,⁴⁸ a szecessziós stílusban alkotó Klimt életmódja pedig, legalábbis részben, inkább a bohém művészekről alkotott elképzeléseket igazolta. Munch a fájdalom és a félelem, a megszállottság és a szorongás festője volt, Klimt pedig – főleg érett periódusában – a szépséggel és érzékiséggel összefüggő vágyakat és azok elfojtásait mutatta meg. Munch képeit a XX. század szörnyetegei, a náci „elfajzottként” bélyegezték meg (vö. *entartete Kunst*), ezzel szemben Klimt képeit „árjásították” (lényegében elrabolták tulajdonosaiktól), és alkalmilag kiállították.

Műveik mintha két világ részei volnának; ám mégis sokszor egymással beszélgetnek. Már a két művész életpályájában is vannak párhuzamosságok. Ilyen például az, hogy jelentős műveik egy-egy egyetem aulájának díszítése során születtek. Klimtet 1891 és 1894 között a Bécsi Egyetem bízta meg azzal, hogy – másokkal együtt – fesse meg az aula mennyezetét díszítő kép néhány olyan részletét, amelyek az

egyetemet és annak fakultásait szimbolizálják. (42. kép) Ennek a sorozatnak lett része a *Jurisp-rudenz*. Munchöt 1914-ben az Oslói Egyetem kérte fel arra, hogy fessen képeket az egyetem dísztermébe, melyet az egyetem alapításának századik évfordulójának alkalmából pár évvel azelőtt alakítottak ki. (43. kép) A 11 olajképet 1916-ra fejezte be;⁴⁹ s azok közül néhány – így például *A nap*, az *Alma mater* és a *Történelem* – a norvég monumentális festészet klasszikusa lett. Mindkét művész munkája intenzív vitákat váltott ki: Klimt műve már a keletkezése idején, de különösen később folyamatos botrányok tárgya lett (ezekre alább kitérek), a Munch képeivel kapcsolatos ún. aula-vita pedig, mely az előbbinél jóval csendesebb volt, végigkísérte az alkotás folyamatát.

Az is sokatmondó, hogy a két festő gyakran ugyanazokat a témákat dolgozta fel. Lehetetlen nem észrevenni, hogy Klimtnek *A nő három életkora* (1905) című alkotása ugyanazt a témát dolgozza fel és tartalmilag is ugyanazt mutatja meg, persze másként, mint amit Munch *Az asszony három három stációja* (*Szfinx*) (1894) című képen már megfestette. (44. és 45. kép) Klimt legismertebb műve – melynek reprodukciója ritkán hiányzik a kamaszlányok szobáinak faláról – *A csók* (1907), nemcsak témájában, de még kompozíciójában is Munch hasonló című képét (1897) ismétli meg és „írja felül”. (47–49. kép) E festmények „egymásra vonatkoztatott jellegének” lehetőségén az sem változtat, hogy Munch e témát számos változatban megfestette, vagy hogy a kompozíció (ti. a csókolózó pár tartása és alakja) lényegében a romantikus olasz festő, Francesco Hayez hasonló című, 1859-es festményéről származik (46. kép).

Ebből esetleg úgy tűnik, hogy Klimt árnyékként követte Munchöt: észrevétlenül ment utána, titokban vagy nyíltan „utánozta” és „felülírta”, s – legalábbis ami a kor vizuális közlését illeti – ugyanaz néhány alkalommal jobban sikerült neki. Mintha az osztrák festő egyes képeivel szemtelenül azt üzenté volna norvég pályatársának, hogy „ugyanazt jobban megcsinálom”, és „többet tudok nálad a nőkről”. Olykor azonban fordítva, Munch „követte” Klimtet, és talán ő is üzent neki. Ha egymás mellé tesszük

a *Nuda veritas* 1889-es nőalakját, vállon felül, és Munchnak az *Eva Mudocciról* készült 1903-as portréját, (53. és 54. kép) az az érzésünk, mintha itt Munch mutatta volna meg kortársának, hogy a „meztelen igazság” szép nőalakjának üres, már-már érzéketlen tekintetével szemben egy ugyancsak szép nőnek, a hegedűművész Mudoccinak, érzésekben gazdag és intellektuális erőt tükröző nézése is lehet. Hasonló módon mintha egymásnak „felelne” Klimt *Sellők* (1899) című képének egyik dús hajkoronájú nőalakja és Munch a *Bűn* (*Vörös hajú, zöld szemű nő*) (1902) című litográfiáján ábrázolt nő, aki egyébként a festő exmenyasszonya volt. S ez az érzésünk még akkor is megmarad, ha tudjuk, hogy a művészettörténészek szerint e képpel Munch közvetlenül a német szimbolista, Franz Stuck *Die Sünde* (1893) című képére regált és utalt. Szerintem ugyanilyen „titkos beszélgetésben” volt Klimttel is. Vagy talán Klimt övele.

S végül, a legfeltűnőbb párhuzam – már ha párhuzamosságról van itt szó egyáltalán – a *Madonna* (1894) és a *Judith* (1901) között figyelhető meg. (50. és 51. kép) Ezeken két hasonló karakterű, szinte ugyanúgy pózoló, de legalábbis ugyanolyan modorban és hasonló színvilággal megfestett csábító nőt látunk, akik tudatában vannak a férfiak feletti hatalmuknak, sőt talán még élvezik is azt. Nyilvánvalóan mindkét kép az érzékiség erejére utal. Amíg azonban Munch Madonnája ezt inkább az önmagában vett öröm értelmében teszi, addig Klimt Judithja – akiben a festő közismert módon barátja (s talán szeretője), Adele Bloch-Bauer⁵⁰ vonásait örököltette meg – kétségtelenül a „végzet asszonya”. *Femme fatal*, aki tönkre is teszi a férfit; a képen nem véletlenül van kezében Holofernéz levágott feje.

Nos, ilyen körülmények között nem csoda, hogy mindkét művésznek van jogtudomány-ábrázolása is. S az sem, hogy azok is igen különbözők.

Jogtudomány – Jogászkodás. Edvard Munch *Rettsvitenskap* című képe⁵¹ 1887-ben keletkezett, s a korabeli kiállítások idején a kortársak szigorú kritikájának, sőt gúnyolódásának tárgya volt. (4. kép) A címként szolgáló norvég szó (*Rettsvitenskap*) jogtudományt jelent, s arra az

angol és német albumok is *Jurisprudence*, illetőleg *Jurisprudenz* (jogtudomány, elméleti jogtudomány, jogelmélet) címen hivatkoznak. Sokan azonban ezt furcsának és különösnek tartják egy olyan kép esetében, amelyen három fiatal férfi beszélget egymással, miközben nem látunk sem „jogot”, sem „tudományt”. Egyes internetes oldalak ezt a helyzetet azzal orvosolják, hogy ha már az alkotó valami ilyen címet adott a képnek, akkor azt „Jog” címen teszik közzé. Esetleg úgy gondolják, hogy az ellentmondás így nem annyira zavaró. Az egyik magyar nyelvű Munch-album megjelenetésekor – mely egyébként egy nemzetközi sorozat hazai kiadása – a cím annyira meglephette a szöveg fordítóját, hogy azt nem „jogtudománynak”, hanem „Jogászkodás”-nak fordította.⁵² A képen látható fiatal férfiak ugyanis – értsünk e szón bármit – bizonyos értelemben tényleg „jogászkodnak”, vagy legalábbis arra készülnek.

A képen három sötét ruhába öltözött fiatalember ül körül egy asztalt, arcukat egy fehér búrájú lámpa világítja meg. Az asztalon vaskos könyvek; kettő nyitva, kettő talán még olvasásra

vár, ezek alatt iratok, esetleg jegyzetek. A fiatal emberek közül – amint azt a Munch-életrajzokból tudjuk – kettő joghallgató, egy végzett jogász. A társaság szorgalmasan tanul, két tagjuk valószínűleg vizsgára készül, a harmadik segít nekik. A kép valahol Oslóban, akkori nevén Kristianiában készült, s a három férfi konkrétan azonosítható valóságos személy. A középső Bernt Anker Bødker Hambro, a jobb oldali Johan Collett Michelsen, a bal oldali pedig Knud Knudsen. Mindhárman a „kristianiái bohémek”⁵³ körének tagjai, Hambro és Michelsen emellett szocialisták, akik aktívan részt vettek a korabeli politikai életben is.

Bernt Hambro – a Norvégiában közismert Hambro család⁵⁴ tagja – a festmény elkészülte utáni évben, 1888-ban, végül is jogi diplomát kapott, s nem sokkal később a norvég konzulátus titkára lett Edinburgh-ban, ahol azonban 1889-ben meghalt. Johan Collett Michelsen ugyancsak diplomát kapott, de később alkoholistá lett, és ő is igen hamar meghalt, ami miatt testvére – a hajómágnás, parlamenti képviselő, miniszter, majd norvég miniszterelnök, Chris-



4. Edvard Munch: Rettsvitenskap (Jogtudomány). 1887. Nemzeti Galéria, Osló

tian Michelsen – a „kristianiai bohémek” vezetőjét, Hans Jærgert hibáztatta. Knud Knudsen – aki korábban ugyancsak részt vett a művészeti-értelmiségi mozgalmakban (ő alapította a „kristianiai bohémek” elődszervezetét) – a festmény keletkezésekor már ügyvéd volt. A képen feltehetőleg ő magyaráz el valamilyen kérdést a másik kettőnek, s Bernt Hambro éppen feléje fordul kérdő tekintettel. A fiatal emberek valamilyen szakmai vitát folytatnak, esetleg egy bonyolult jogi kérdéssel ismerkednek: fogalmakat elemeznek, szörszálakat hasogatnak, szabályok mögötti szempontokat és érdekeket mérlegelnek. Mondhatnánk úgy is: jogászkodnak, vagy a jogászkodáshoz szükséges tudományos ismeretekre tesznek szert.

A kép – az 1887-es őszi tárlaton kiállított másik öt képpel együtt – lesújtó kritikát kapott. Az egyik helyi lap például ironikusan ezt írta róla: a képen „tragikomikus helyzetet láthatunk. Három fiatalember ül körül egy asztalt, elmélyedve valamilyen nehéz jogi kérdés megválaszolásában. A középső számára szemmel láthatóan túl nehéz a szellemi erőfeszítés feladata: üres, merev tekintete elárulja, hogy a helyzet némileg veszélyezteti elmeállapotát. A kép talán attól akarja óvni a nézőt, hogy manapság joghallgatónak menjen, hisz amúgy is túl sok az ügyvéd.”⁵⁵ Az efféle kritikák idején Munch valószínűleg még nem sejtette, hogy lesz olyan kiállítása is, amit a hatóságok bezáratnak, mert a képeket lelkileg ártalmasnak tekintik a nézőkre. S talán az efféle kritikáknak is szerepe volt abban, hogy amikor 1916-ban az egyetemi aula képeit készítette, akkor a „kémia” vagy a „történelem” témakörét megfestette, a „jogot” azonban soha. Annak ellenére sem, hogy a jog és a jogtudomány képviselőivel személyesen később is kapcsolatba kerülhetett: van egy olajfestménye s annak előkészítéseként számos grafikája (1927–1928),⁵⁶ ami az Oslói Egyetemen jogbölcseletet oktató professzort, Fredrik Stangot ábrázolja. (52. kép) A megtehetősen élethű portré egyébként jól ragadja meg Stang bonyolult, bizonyára szerteágazó karrierjével⁵⁷ is összefüggő, némi ravaszságot és nagy műveltséget, jóindulatot és szigort vegyítő személyiségét.

De vajon – visszatérve az alapkérdésre – a jogtudományt ábrázolja-e a *Rettsvitenskap*, vagy csak afféle „jogászkodás” az, ami a vászonra került? Mit mond a jogról Munch? – már ha mond egyáltalán valamit. A választ szerintem úgy kapjuk meg, ha egymás mellé tesszük Munch és Klimt képeit, s legalább néhány impresszió alapján összehasonlítjuk azokat.

Az első benyomásunk az, hogy a két kép koloratúrája meglepő módon hasonlít egymásra: az egyik az aranyba hajló barnák különböző árnyalatai, a másikon⁵⁸ a barnával (és szürkével, kékkel) kiegészített arany dominál. Ezenkívül azonban inkább a különbségek hangsúlyosak. Az egyik képen három férfi látható, a másikon három nő. Az előbbieket beszélgetnek valamiről, az utóbbiak éppen megbüntetnek valakit. Másodlagos elemként az egyikken könyveket, a másikon (a nők hajában) kígyókat látunk. A könyvek társaságában folytatott vita azt sugallja, hogy amiről ott szó van, az valami racionális, argumentatív dolog, ahol általában a gondolatoké, konkrétan pedig az érveké a központi szerep. A három nő – akik (mint alább kifejtem) a bosszúállás istennői – ezzel szemben tele van romboló szenvedéllyel: ők nem érvelnek, hanem büntetnek. A férfiak a vita tárgya iránt elkötelezettek, a nők ellenben „tárgyukkal”, a megbüntetett öregemberrel szemben hidegek és szenvtelenek. A teret az egyik képen mesterséges fény világítja be, a másikon valami természetes, de szűrt fény, ami (amint azt a részletesebb elemzésből látni fogjuk) éppen hogy eljut a tenger fenekén elképzelt pokolba.

Amíg tehát Munch szerint a jog és tudománya valamilyen *racionális* vállalkozás, amelyben az értelemnek, a szavaknak és az érveknek van jelentősége, addig Klimt *irracionális* dologként láttatja azt, amelyben a szenvedély és a szeszély az úr, mely szenvtelenül nézi végig a másik szenvedését, és amivel kapcsolatban az értelemnek semmi esélye sincs.

Nos, ha ez az értelmezés helyes, akkor Klimtnek nem volt valami pozitív elképzelése a jogról és a jogtudományról sem. Kérdés persze, hogy helyes-e ez az értelmezés? Most ezt vizsgálom meg.

- GUSTAV KLIMT: JOGTUDOMÁNY

Gustav Klimt *Jurisprudenz* című festményét⁵⁹ sokáig viszonylag kevesen méltatták figyelemre,⁶⁰ ez azonban az utóbbi években megváltozott. A ma már fizikai valójában nem létező mű újabban nemcsak esztétikai elemzések tárgya lett, de a német Werner Gephart, az izraeli Assaf Likhovski, a finn Panu Minkkinen vagy az ausztrál Desmond Manderson jogszociológiai, jogelméleti és jogfilozófiai szempontból is elemezte azt.⁶¹

A kép története. Először azokat a történeti körülményeket vázolom, amelyek között a kép keletkezett, majd utalok fogadtatására, végül pusztulásának történetére. A XIX. század utolsó évtizedének elején a Bécsi Egyetem úgy döntött, hogy képekkel díszíti a Ringstraßen nem sokkal azelőtt befejezett egyetemi főépület dísztermének mennyezetét.⁶² (42. kép) A művészeti bizottság 1891-es tervei szerint nem freskókra, hanem nagyméretű olajképekre írnak ki majd ún. meghívásos pályázatot. A meghívni tervezett művészek Franz Matsch, Julius Berger, Eduard Veith és a Klimt testvérek, Gustav és Ernst Klimt voltak. Közülük Franz Matsch és Gustav Klimt már korábban is együttműködtek, s szép sikereket értek el különböző bécsi épületek díszítésekor. Az oktatási minisztérium azonban 1893-ban nem hagyta jóvá az egyetem elképzelését, és Matschot kérte fel arra, hogy készítsen tervet a mennyezet díszítésére. Ezt viszont az egyetem utasította el még ugyanabban az évben. Végül a minisztérium Matschot és Gustav Klimtet egy átfogó tanulmányterv elkészítésével bízta meg. A két művész ezt el is készítette, egy minisztériumi és egyetemi közös bizottság pedig 1894-ben elfogadta tervüket, megrendelve tőlük egy nagyméretű középképet, négy kisebb (430 × 300 centiméter méretű) képet, amelyeket a tervek szerint a mennyezeten helyeznek el, valamint tizenhat ún. csegeyképet. (A csegely a mennyezet vagy kupola és a falak közötti, háromszögű boltozati építészeti elem, mely az előbbi terhelését átvezeti az utóbbira.) A megrendelés szerint⁶³ a középkép témája – figyelembe véve a professzori kar javaslatát is – „a fény győzelme a sötétség

fölött”, a négy kisebb képnek az egyetem négy fakultását – teológiai, bölcsészettudományi, jogtudományi, orvostudományi – kell szimbolizálnia, a csegeyképek pedig a legrégebbi és legfontosabb egyetemeket mutatják be.

A két művész felosztotta egymás között a megrendelést: Klimt három ún. fakultáskép (filozófia, jogtudomány, orvostudomány) és tíz csegeykép, Matsch pedig a középkép, egy fakultáskép (teológia) és hat csegeykép megalkotását vállalta. 1898-ban benyújtották az erre vonatkozó kompozíciós vázlatokat. Az egyetemi művészeti bizottság és a minisztérium – miközben bírálta Klimt terveit – mindkét alkotót felhívta, hogy „a művészi szabadság határain belül” végezzék el a terveken mindazon változtatásokat, amelyek a kompozíciók stílusbeli egységének biztosításához szükségesek.

A bölcsészkart megjelenítő *Filozófia* (58. kép) 1900-ra készült el, és a 7. (bécsi) szecessziós kiállításon mutatták be. Az orvosi karra utaló *Orvostudomány* (60. kép) egy évvel később, a 10. szecessziós kiállításon láthatta a nagyközönség, a *Jogtudomány* (5. kép) pedig 1903-ban, s a 18. szecessziós kiállításon került bemutatásra. Ez utóbbit Klimt nem tekintette befejezettnek, s a megnyitóiig dolgozott rajta. Barátja, a művészetkritikus Ludwig Hevesi, a magyar származású Löwy Hevesi Lajos feljegyzéseire alapozva általában úgy vélik, hogy kismértékben, például a színeket korrigálva Klimt a kiállítások után is módosította a képeket, egészen 1907-ig. A három kép 1903 végén együtt volt látható egy kollektív kiállításon, a bécsi Szecessziós házban.⁶⁴

A képek körül mintegy három éven át folyamatos botrányok zajlottak az intellektuálisan álmosnak egyébként sem nevezhető századfordulós Bécsben, vagyis Sigmund Freud, Gustav Mahler és Arnold Schönberg városában. Ott, ahol a fiatal Hans Kelsen éppen jogi egyetemre járt, s ahol ez idő tájt a logikai pozitivizmus filozófiája érlelődött. A *Filozófia* kiállításakor például 87 egyetemi professzor tiltakozott.⁶⁵ A sajtóban közzétett, de lényegében a képeket megrendelő minisztériumnak szóló közleményükben a professzorok azt javasolták, hogy a képet ne helyezzék el az egyetem gazdagon díszített aulájában. Az ugyanis – hangsúlyozták

– nem illene ebbe a díszes neoreneszánsz környezetbe. 12 olyan professzor is akadt, akik támogatták a kép elfogadását. A kiállításon valaki egy szalagot helyezett a kép elé, a szecessziós művészek Hevesitől származó mottójával: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (A kor-nak a maga művészetét, a művészetnek a maga szabadságát). Válaszul az egyetem rektorának Klimt-ellenes agitációjára, valamint a támadásokat vezető filozófiaprofesszor, Friedrich Jodl egyik nyilatkozatára,⁶⁶ a művészettörténet tanára, Franz von Wickhoff 1901-ben az egyetem Filozófiai Társaságában *Mi a rút?* címen hirdett előadást, melyben a festő alkotói szabadsága mellett szállt síkra.⁶⁷ Az 1903-as párizsi világkiállításon az Ausztria-pavilonban mutatták be, ahol az *Grand Prix*-t kapott.

Bécsben ugyanakkor ellenséges fogadtatásban részesült, miként az *Orvostudomány* is. A kritikák egyik fő iránya az alakok meztelensége volt. Az egyik „bécsi képromboló”,⁶⁸ A. F. Seligmann szerint a kép „erkölcstelen, pornográf, gyomorforgató”. Csak fokozta a botrányt, hogy az államügyészség a közerkölcs megsértésére hivatkozva elrendelte a szecessziós művészek lapja, a *Ver Sacrum* című folyóirat azon számának elkobzását, amely közölte a kép vázlatait. A lapot kiadó egyesület elnökének fellebbezésére e döntést később felülbírálták, de a Klimt körüli ellenséges légkör fennmaradt. A viták a parlamenti padsorokig jutottak, ahol is Wilhelm Ritter von Hartel minisztert interpellálták az ügyben. A következőket kérdezték tőle: „1. Szándékozik-e Excellenciád valóban megvásárolni az említett képet? 2. Szándékozik-e Excellenciád a Klimt-féle *Orvostudomány* által képviselt művészeti irányt, mely a lakosság nagy többségének esztétikai érzületével alapvetően ellenkezik, az anyagi támogatás révén hivatalos osztrák művészeti irányzattá emelni?”⁶⁹ Az oktatásügyi miniszter, aki korábban tudós egyetemi professzor volt és általában pozitívan értékelte Klimt művészetét, úgyesen kivágta magát a nehéz helyzetből. Azt válaszolta, hogy a megrendelés okán a kép már állami tulajdonban van, s egy képre vonatkozó megrendelés révén valamely stílus még nem emelkedik „hivatalos” osztrák irányzattá.

Az *Orvostudomány* és a *Jogtudomány* között Klimt 1902-ben befejezte a *Beethoven-fríz*t, (67. és 70. kép) mely ugyancsak komoly kritikát váltott ki, és heves támadásokhoz vezetett. E képeket – fogalmaz Gilles Néret – „csaknem egyöntetű elutasítás fogadta. Vérszegénységnek és merevnek ítélték. Visszataszítónak minősítették a figurákat. A szüziesség, a tisztaság és a mértékletesség hiányát jelképező három Gorgó különösen indulatos felzúdulást keltett, mivel a fríznek ezt a részét férfi és női genitáliák, spermiumok és petesejtek lepték el. A látogatók többségét taszította a látvány.” A kritika a szecessziós mozgalmon belül is konfliktusokat okozott. Végül Klimt úgy döntött, hogy elhagyja a szecessziót mint művészeti kört, amely – Néret szerint – „soha nem heverte ki ezt a veszteséget”.⁷⁰

E viták következményeként Klimt már úgy festette a *Jogtudomány*t, hogy azt fontolgatta: lemondja a képre vonatkozó megrendelést. Ez egyebek között abból is nyilvánvaló, hogy teljesen eltért a kép 1897/98-ban készített kompozíciós vázlatától. 1904-ben először a csermelyképekre vonatkozó felkérést utasította vissza, majd a három fakultásképről szóló megbízást kívánta felmondani. A megbízás felmondásának következményei ugyanakkor jogi szempontból bonyolultak voltak, hiszen a képek csaknem elkészültek, a honorárium jelentős részét kifizették, s a viták és botrányok ellenére a minisztérium nem mondta fel a szerződést. Ebben a helyzetben a művész csak annyit tehetett, hogy jelezte: a képek még nincsenek teljesen befejezve, így azok nem kerültek állami tulajdonba. 1905-ben, a minisztériumnak írott egyik levelében ekként fogalmazott: „Dr. von Hartel miniszter úr egyértelműen tudomra adta, hogy munkám már bosszantja azokat, akik megrendelték. Ha be akarnám fejezni ezt a már eddig is éveket felemésztő munkát, ahhoz újra kedvet kellene merítenem belőle, márpedig ez a jelenlegi körülmények között, amíg e munkát állami megbízásnak kell tekintenem, teljesen hiányzik. Ezért azzal kell szembesülnöm, hogy e feladatot, mely már annyira előrehaladt, nem leszek képes teljesíteni.”⁷¹ A minisztérium nagy nehezen hozzájárult ahhoz, hogy Klimt

elálljon a szerződéstől. Barátjának, August Lederernek – az egyébként Győrben is honos iparmágmánás Lederer család műgyűjtő tagjának – az anyagi támogatásával visszafizette az addig átvett 30 000 korona honoráriumot, és a képek az ő tulajdonában maradtak.

A kritikákra, akármilyen nyersen is voltak, Klimt nem adott „hivatalos” választ. Egy baráti beszélgetés során például egy ügyvédnek azt mondta: azért nem pereli be A. F. Seligmannt a jó hírnév megsértése miatt, mert a per, amint hallotta, két napig tartana, s ő ez idő alatt inkább festene. Később így emlékezett vissza a történetekre: „Annak fő oka, hogy visszakértem a képeket, nem az volt, hogy a különböző támadások felbosszantottak. Akkor mindez alig gyakorolt rám hatást, s nem vonta volna meg tőlem azt az örömet, amit ez a munka okozott. Általában érzéketlen vagyok a támadásokra. Annál jobban izgatott, ha azt kellett éreznem, hogy aki megrendelte a munkámat, elégedetlen vele. S a mennyezetképekkel ez volt a helyzet.” Mindazonáltal a támadó kritikák nem hagyták érintetlenül. A művészettörténészek szerint erre abból is következtethetünk, hogy a később *Aranyhal* (1901–1902) címen ismertté vált festménye, amelyen egy huncut tekintetű mosolygó nő a meztelen fenekét mutatja a kép nézői felé, az első kiállításon még ezzel a címmel szerepelt: *Kritikusaimnak*.

A bántó kritikák mellett zavarta az is, hogy bírálói a képet megrendelő állam mögé bújtak, és lényegében cenzúrát követeltek. Ezért úgy döntött, hogy a későbbiekben nem fogad el semmilyen állami megrendelést. Ehhez élete végéig tartotta is magát. Bertha Zuckerkandl újságíró-műkritikusnak 1905-ben így nyilatkozott erről: „Elég a cenzúrából! Magam veszem kezembe a sorsomat. Otthagynom az egészséget, kitörök ebből a hálátlan, a munkámat csak hátráltató komédiából, és újra szabad leszek. Visszautasítok minden állami támogatást, mindent visszautasítok... szembe akarok szállni azzal, ahogyan az osztrák állam, az oktatásügyi minisztérium berkeiben bánik és elbánik a művészettel... Tisztaságot akarok teremteni. Hogy tudjuk, hányadán állunk. Mert hogy merészel az állam a kiállítási ügyek és a művészeti viták

diktátoraként fellépni, amikor csak az lenne a dolga, hogy közvetítő és kereskedelmi tényező legyen, ne több, s amúgy a művészet terén minden kezdeményezést a művészeknek engedjen át.”⁷²

A fakultásképek tehát sosem kerültek a Bécsi Egyetem dísztermébe. Azokat több alkalommal is bemutatták; a *Jogtudományt* például 1911-ben Rómában a Nemzetközi Művészeti Kiállításon. A három képet együtt 1907-ben Bécsben, majd Berlinben állították ki. Együtt voltak láthatók a Klimt születésének 80. évfordulója alkalmával rendezett bécsi emlékkiállításon is 1942/43-ban.

A *Filozófiát* Klimttól August Lederer, az *Orvostudományt* és a *Jogtudományt* pedig Koloman Moser vette meg. Később az előbbi az Osztrák Képtár, az utóbbi kettő pedig Bachofen-Echt báró tulajdonába került. Ezeket az Anschluss után „árjásították”: elkobozták és az államra bízta. A három képet a háború alatt is együtt tartották, s hogy biztonságban legyenek, az alsó-ausztriai Immendorfba, a Lederer család kastélyába vitték. A visszavonuló SS-csapatok azonban három nappal a II. világháború vége előtt, 1945. május 5-én felgyújtották a kastélyt, s a fakultásképek, több⁷³ más festménnyel együtt, elégték.

A megsemmisült képekről csak fekete-fehér (szépia) fotók maradtak fenn. Az *Orvostudomány* egyik részletéről egy színes fénykép is fennmaradt; az ennek alapján készült másolatot azóta *Hügieia* címen ismerjük. (57. kép) A képekhez Klimt számos vázlatot csinált. Mind-egyikhez készült legalább egy kompozíciós vázlat (ezek rendszerint színes olajképek voltak; ilyen például A „*Jogtudomány*” kompozíciójának festett vázlata című kép, (61.kép) ami ugyancsak megsemmisült a tűzben),⁷⁴ és egy krétával rajzolt fekete-fehér kivitelezési vázlat, ún. transzfervázlat: *Transzfervázlat a jogtudományhoz* (59. kép), *Transzfervázlat a filozófiához* és *Transzferázlat az orvostudományhoz* (valamennyi: 1903–1907).⁷⁵ Végül fennmaradt számos – egyes források szerint több száz – ceruza- és krétarajz, melyek az egyes részletekhez készültek tanulmányként vagy vázlatként. Az eredeti képekről fennmaradt fotók alapján az

1990-es években elkészítették azok „reprodukcióit”. Ezek egyike a Bécsi Egyetem aulájának mennyezetén látható, másokat alkalmilag kiállítják; például 2005-ben a Leopold Múzeumban.

A képek utóélete szempontjából talán nem jelentéktelen tény, hogy a reprodukciók 2005-ös bécsi kiállítása Robert Schwarz fotóművész számára alkalmat adott a *Meztelen nő látogatása egy kiállításon* (*Nude visiting an exhibition*; 2002–2007) című performansz jellegű fényképsorozat néhány darabjának elkészítésére. Ezek a *Jogtudomány* agg férfialakja előtt egy fiatal, hús-vér nőalak áll, aki a decens tárlatlátogatók feltételezhető meglepetésére ruha nélkül sétálgat a képek között. (68. kép) Ugyancsak említést érdemel, hogy egy ismeretlen alkotó – a korabeli leírások, mindenekelőtt Ludwig Hevesi műkritikája alapján – megpróbálta rekonstruálni a festmény színeit (55. kép), s e kép egy ideig hozzáférhető volt az interneten. Természetesen vég nélkül vitatható, hogy szabad-e ilyet tenni, az meg még inkább, hogy ez sikerült-e neki.

A fakultásképek. Mi az, ami a fakultás-képeken felbőszítette a korabeli közvéleményt? Mi volt az, amit – egyebek között – az egyetem profeszszorai másként szerettek volna látni?

Mindhárom kép osztott képmezőkre épül (kettő függőlegesen, a *Jogtudomány* vízszintesen van megosztva), s mindhárom az élet különböző stádiumaiban lévő alakok láthatók. Mint más Klimt-képen, a fiatal nők mellett itt is idős férfit látunk. S végül, mindhárom kép dinamikus jellegű, mely mintegy vezeti a néző szemét; bár a *Jogtudomány* e tekintetben egy kicsit eltér a másik kettőtől.

A *Filozófia* (58.kép) bal oldali sávjában, fentről lefelé haladva, gyermekek, fiatal nő, szerelmespár, gondterhelt középkorú alakok, végül egy fejét a kezébe temető idős férfi látható. A kép alján egy nyílt tekintetű, kendővel borított fejű, mégis fényt sugárzó nő szemléli a történéseket. Az alakok céltalanul lebegnek vagy inkább átúsznak a képen. Jobboldalt egy kozmikus űrben, ahol csillagok tűnnek fel bizonytalanul, egy rezzenéstelen, már-már alvó kerek arc,

egy Szfinx néz ránk vagy az átúszó alakokra. Az 1900-as kiállítás katalógusában Klimt így mutatta be képet: „A bal oldali alakok csoportja: az élet kezdete, az érett kor, a hanyatlás. Jobbra a gömb mint misztérium. Alulról felbukkan egy fényes alak: a tudás.”⁷⁶ A szakirodalomban részletesen elemzik, hogy miként és miért alakult át a kompozíciós vázlat a végleges olajképen. Például a tudás alakja a kompozíciós vázlaton Rodin *Gondolkodó*jára emlékeztetve szemlélődött, a végleges változaton pedig frontálisan van ábrázolva, s papnőként, már-már parancsolóan, de legalábbis úgy néz ránk, hogy bevonjon bennünket a kozmikus történelembe. Ugyancsak komoly elemzések tárgya, hogy a végleges változat ilyen alakulásában Arthur Schopenhauer és Friedrich Nietzsche filozófiája, valamint Richard Wagner zenéje milyen szerepet játszott.⁷⁷

Az *Orvostudományon* (60.kép) a különböző korú alakok a jobboldali képmezőben lebegnek, életkoruk szerint ellenkező irányban, alul a fiatalok, felül az idősek.⁷⁸ Mintha mindegyik figura beteg volna; a kép tetején feltűnik egy csontváz koponyája is, mely félreérthetetlenül a halál szimbóluma. A mellette lévő alak arcán fájdalom látható. E két alakot egy díszes fekete-kék fátyol emeli ki a tömegből. A bal oldali mezőben egy erőtlenség, már-már ernyedett meztelen nő látható, aki – s ezen a korabeli publikum nagyon felháborodott – kihívóan előretolja a medencéjét. Kezét a kompozíció egyik férfialakjának nyújtja. Lent (ahogy a *Filozófián* a Tudás) egy nőalak, Hügieia látható. Egyik kezében valamilyen tálka, a másikkra Aesculapusz kígyója tekeredik. Hügieia – mint tudjuk – Aesculapusz lánya, aki a görög mitológia szerint kígyóként született a halál országában, majd emberré és istennővé változott. Az egyik elemző, az amerikai Carl E. Schorske szerint a kétértelműségnek ez az istennője a képen Léthé vizét kínálja a kígyónak, s ezzel Klimt „élet és halál egységét, az ösztönös életerőt és az egyéni felbomlás kölcsönhatását” hirdeti. A nőalak tekintete szigorú és parancsoló: mintha azt akarná, hogy a néző ismerje és fogadja el a képen látható víziót. Ugyanakkor kissé közömbös is, mintha nem is az egészség istennője lenne, hanem – amint azt Gilles Néret megjegyzi – valamiféle boszorkány, vagy még

inkább a bécsi századforduló egyik jellegzetes nőalakja, a végzet asszonya (*femme fatale*).⁷⁹

A képekből a szimbolika és a görög mitológia terén járatlan néző számára is világos, hogy a filozófia és általában a tudomány *nem képes irányítani az életet*, a sodródó alakok *nem tudják befolyásolni sorsukat*. Az orvoslás *nem képes gyógyítani*, s lényegében tehetetlen a betegségekkel szemben. Az orvostudományt megjelenítő kép egyik középponti alakja a halál. A tudásnak és a tudománynak – sugallta Klimt – mindig számolnia kell, és szembe kell néznie a vak sorssal, a testi fájdalommal és a betegséggel. Ez azt is jelenti: a világ vak erő, az emberi létezésben pedig van valami talányos. Az ember, ha belegondol a dolgokba, tulajdonképpen zavarodott lény.

Ebből teljesen nyilvánvaló, hogy a professzorok miért ellenezték a képek elhelyezését a tudás általuk szentnek tartott csarnokában, az egyetemen. Ők egy olyan képet szerettek volna, amelyen a fény győzelmeskedik a sötétség fölött. Ehelyett egy olyat kaptak, ami nem csupán azt állítja, hogy a tudomány révén ez lehetetlen, hanem azt is, hogy az emberi életben – a filozófia és az orvostudomány minden erőfeszítése ellenére – a betegség, a kor és a bomlás győz a fény, a fiatalság és a ragyogás fölött. A tudás és a tudomány ráadásul – sugallta Klimt – lényege szerint nem társadalmi. A kép megrendelésének időszakában az egyik professzor úgy fogalmazott, hogy a filozófiát Raffaello *Athéni iskolájának* mintájára, de úgy kellene megjeleníteni, hogy a filozófusok egy ligetben sétálgatva oktassák tanítványaikat. Ezzel a professzor azt akarta kihangsúlyozni, hogy a tudós a társadalomban munkálkodik, s tudásának fontos társadalmi funkciója van. Klimt képén ezzel szemben az látható, hogy a tudás – ez a rejtélyes Szfinx – nem képes az emberi élet irányítására, a tudós pedig nem tarthat igényt szellemi uralomra. Az orvostudomány klimti allegóriája ugyanígy azt sugallja, hogy az emberiség átadta magát a sorsnak: az alakok tehetetlenül sodródnak a testek között, s bár néhol egyesülnek, még sincs közösség köztük, sőt közös élményeik sincsenek.

Bizonyos értelemben ilyen negatív üzenete volt a *Jogtudománynak* is. (5. kép) Ez a kép is két

képmezőből állt; ám ezek vízszintesen osztottak. A képmezők egymás reflexiói. Az egyikben három grácia ragyog, a másikban három fúria dühöng; az egyikben fény szikrázik, a másikban sötétség honol. Ezt a képet – ellentétben a másik kettővel – Klimt nem alulnézetre (*sotto in su*) festette meg, s néhány alakja nem is lett volna látható, ha az egy mennyezetre kerül. Ez is azt bizonyítja, hogy tudta: ez a kép sosem kerül a Bécsi Egyetem aulájának mennyezetére.

A kép felső harmadában három nőalakot látunk. A középső a „szokásos” kellék, a kard alapján nyilvánvalóan *Justitia*, az igazságosság istennője.⁸⁰ Megjelenése tömörszerű, szeme lecsukva, az egyik kezében kard, a másik keze esküre emelkedik. Tőle jobbra a *Törvény* szimbóluma, ahol a nőalak kezében egy könyv van, melynek címlapján a *Lex* felirat olvasható. A bal oldali, arannyal díszített bíbor színű köntöst viselő figura a legtöbb vélemény szerint az *Igazság*, néhány elemző, például Gilles Néret⁸¹ szerint a *Könyörületesség* szimbóluma. Az első lehetőség már csak azért is valószínűbb, mert a köpeny lecsúszik róla – s miért lenne a *Könyörületesség* félig meztelen? A nőalakok mögötti háttér mozaikszerű.⁸² A három nőalak – fogalmaz az egyik elemző – „mintha teljességgel élettelen volna...”. E nők – olvashatjuk egy másik művészetkritikusnál – „szépek, de vértelenek”, s ezért – tehetjük hozzá – szenvtelenek is. A nők mögött és alatt, szintén kicsit élettelenül, bírák feje bukkan elő; testük nincs, arckifejezésük, már amennyire a rendelkezésünkre álló képről ezt meg lehet állapítani, fennhéjázó, hideg és hivatalos.

A kép mintegy kétharmad részét jelentő alsó mezején ugyancsak három nőalak látható, akik egy aszott testű, lötytyedt bőrű, idős férfit vesznek körül.

A fiatal nők egyike mintha aludna, másikkuk ül, s arcán harag, míg a harmadik, akinek szeméremszőrzete is látható, fennhéjázó közömbösséggel néz előre. Ezek a nők nyilvánvalóan *erünniszek*, a bosszúállás istennői. Sötét hajukban arany színű kígyók (a kígyó gyakran a bosszú szimbóluma). A nők és a férfi egy sötét, hullámzó masszából emelkednek elő. A történés helyszíne minden valószínűség szerint a pokol.⁸³

A görnyedten meghajló idős férfi fáradtan, elerőtlenedve és megtörtén áll. Hátratett keze és testtartása vezeklésre és bűnhődésre utal. Egy polip csápjai tekerednek köré (a polip gyakran a rossz lelkiismeret szimbóluma), szívókorongjai hátul mintha épp most tapadnának a kezére. A kép e részét a polip csápjai és a ritmusában ezzel megegyező, női hajra emlékeztető dinamikus és hullámozó vonalak – Susanne Partsch érzékletes leírása szerint a pokolból felszálló, ködösen kavargó füst vonalai⁸⁴ – fogják körbe.

A képek színvilágát ma már csak hozzávetőlegesen tudjuk rekonstruálni. A leírások szerint a *Filozófiát* a zöld, az *Orvostudományt* pedig a vörös-bíbor szín fogta egységbe. Ez utóbbin csak a halál köpenye kék; miként egyébként Klimt más képein is; például a *Halál és élet* (1916) címűn. A *Jogtudományon* – fogalmazott Sármány Ilona – „eltűnt az illuzionisztikus tér maradéka is, egy mélyfekete, fojtogató, definiálhatatlan közegben gubbasztanak a bosszúállás arany kígyókkal ékes figurái. Az Igazságosság istennője – teszi hozzá kissé vitathatóan – távoli arany mozaiksávban lebegnek, és térbelileg nincs semmi kapcsolatuk a szenvedővel.”⁸⁵ Ludwig Hevesi, aki még valóban látta a képeket, így fogalmazott: „Pillantsunk a két oldalsó darabra, a *Filozófiára* és az *Orvostudományra*: misztikus szimfónia zöldben, harsány, lelkesítő nyitány vörösben, és mindkettőben a színek tisztán dekoratív játéka. A *Jogtudományon* a fekete és az arany, ezek a nem valóságos színek vannak túlsúlyban, amiért is a szín helyett megnő a vonal jelentősége és meghatározóvá válik a forma, amit a néző akaratlanul is kénytelen monumenálisnak tekinteni.”⁸⁶

A Jogtudomány lehetséges értelmezései. Mit mond a *Jogtudomány* című kép a jogról, már ha arról szól egyáltalán? Első ránézésre ugyanis úgy tűnik, hogy a kép nem a jogról, hanem a büntetésről szól. De vajon az elmélyültebb elemzés is megerősíti az „első ránézés” megérzését? S ha a büntetésről szól, akkor biztosan nem a jogról szól?

Vajon igaz-e, amint azt többen állítják, hogy Klimt is elfogadta volna azt a „fenyegető jelszót” Vergilius *Aeneis*éből, amit a bécsi századvég má-

sik nagy alakja, Sigmund Freud illesztett a kép keletkezésével csaknem egy időben megjelent *Álomfejtése* elejére mottóként: *Flectere si nequero superos, Acheronta movebo?* – „Hogyha nem lágyul a menny, Acheront verem én fel!”⁸⁷ Vagyis „ha nem tudom megindítani az istenekeket, a pokolhoz fordulok”. De vajon Klimt is Acherónhoz fordult volna, s ha igen, miért?

Igaz-e, illetőleg igazolható-e, hogy a kép – amint a kiváló kultúrtörténész, Carl E. Schorske fogalmazott – „egy szörnyű szexuális kényszerképzet”, melynek jelentését a pszichoanalízis segítségével célszerű feltárni? S ha a látottakat valóban „kényszerképzetnek” tartanánk, akkor azt mondjuk-e, mint Gilles Néret – kétségtelenül kissé naivan és lustán (de a Klimt festészetéről kialakított alapkoncepciójával összeegyeztetett módon) –, hogy a „művész a modern kor emberének kiszolgáltatottságát jelenítette meg”?⁸⁸ Vagy inkább Schorskét kövessük, aki William Blake gondolatának megtestesülését kereste a képen? Blake szerint: *The loins are the place of the last judgment* – Az utolsó ítélet színhelye az ágyék.

Nos, az teljesen nyilvánvaló, hogy Klimt képe a jog több aspektusát is megmutatja. Ezek egyike a *büntetés*, mely – gondoljunk róla önmagában bármit is – a jog érvényesülésének egyik fontos eleme. Ám Klimt nem azt mondta, hogy „a büntetés a jog egyik fontos eleme”, hanem azt – mivel kizárólag a büntetés révén jelenítette meg –, hogy ez maga jog. Ezt már korabeli kritikusan is kifogásolták. Az ismert közíró és költő, Karl Kraus például így fogalmazott: a művész „a jogtudományt akarta megfesteni, de a büntetőjogot szimbolizálta”.⁸⁹ Egy másik helyen ugyancsak azt hangsúlyozta, hogy „Klimt úr számára a jogtudomány fogalma a bűnben és büntetésben merül ki”.⁹⁰

A jognak és a büntetésnek ilyen szoros kapcsolatba hozatala nem csupán kritikailag említhető. Így járt el az amerikai Dennis E. Curtis és Judith Resnick is, akik az egyik írásukban a képre futólag utalva azt állítják, hogy az a büntetőeljárás „két stádiumát”, a pert és a büntetést ábrázolja, s „azt a nyomorúságot jeleníti meg, ami a büntetésből következik”.⁹¹ Ez nem túl plauzibilis; de nem zárható ki, hogy erről lenne

szó. Erősíti ezt az értelmezési lehetőséget az is, hogy Klimt *Justitiájának* a kezében nincs mérleg, csak kard.

Klimt képe ugyanakkor ennél jóval többet állít. A jogról általában például azt, hogy fogalomban együttesen van jelen az *eszmény* és a *valóság*, pontosabban, hogy eszményével mindig szembeállítható valósága. Ez a szembeállítás két módon is tetten érhető.

Az egyik az, ha összehasonlítjuk A „Jogtudomány” kompozíciójának festett vázlatát (1897/98) és a *Jogtudomány* (1903/07) című képeit. (61. és 5. kép)

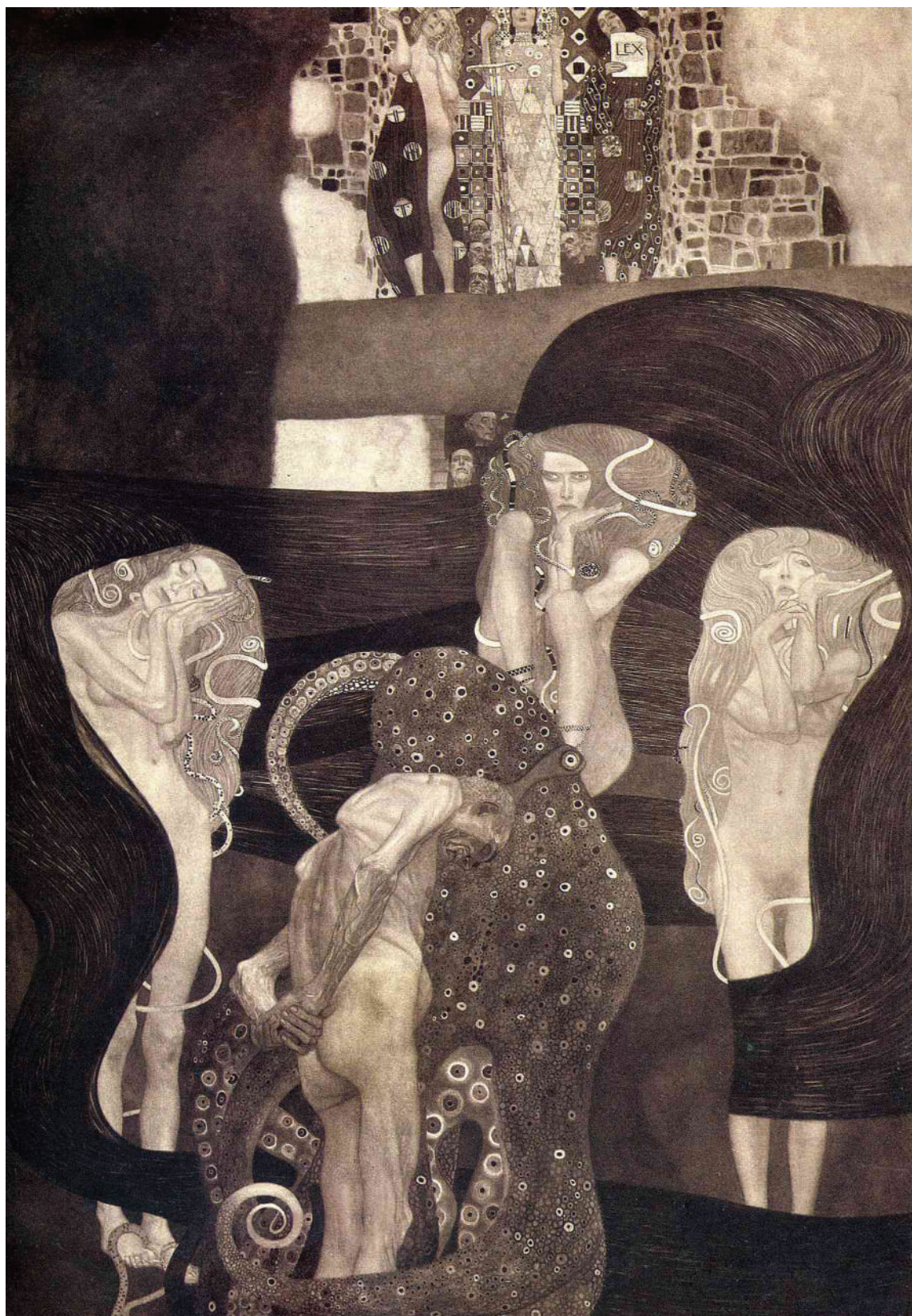
A kompozíciós vázlat egy aktív és eleven, dinamikus *Justitiát* ábrázol, aki kardját – ha nem is „suhogtatja”, amint az egyik elemző írja, de – felemeli, készenlétben tartja, vagy inkább használja, hogy elhárítson, illetve távol tartson valami rosszat. Ez a rossz a kép alján fenyegetően felbukkanó bűn polipja. Bár a képen a bűn eszméje felsejlik, de a bűnös nem látható. Az ecsetvonások erőteljesek, a kép – a francia az impresszionista festményekre emlékeztető módon – „levegős” terű, már-már üde és mozgalmas, összességében oldott, színei pedig valószínűleg ragyogtak.⁹² Aki a jogról ilyen képet fest, az ellentmondás- és problémamentesnek látja-láttatja azt, s a közhelyszerű elvárásokkal egyetértve valószínűleg úgy gondolja, hogy ebben a világban minden egyértelmű. Ez a kép tehát ugyanúgy idealizál, mint Raffaello *Justitiája* a híres vatikáni stanzán, melynek ugyancsak a magasba emelt kezében van a kard, bár a leengedett másik kezében, vagyis egy kevésbé hangsúlyos helyen mérleget is tart.

Az utóbbi, vagyis a véglegesnek szánt festmény, melyet Klimt az első két fakultásképet kísérő többéves – művészetinek látszó, ám személyeskedővé és politikaivá vált – vita után, számos keserű tapasztalatot szerezve és a társadalmi tekintélyekben minden bizonnyal csalódva⁹³ alkotott, egészen más jellegű. Itt is látunk ugyan egy idealizált *Justitiát*, ám a hangsúly a kép másik kétharmadán van. Ez pedig kompozicionális szempontból zsúfolt és „nyúlós”, színei – amint Hevesi fogalmazott – nem valóságosak, ecsetvonásai nehézkesek. A bűnt nem ismerjük, de látjuk a bűnöst és a büntetést. Ez a kép már nem

idealizál, hanem azt sugallja: valaki a jog karmai közé került, és – okkal vagy ok nélkül, nem tudjuk – így büntetik meg. Amíg tehát a kompozíciós vázlat (1897/98) az *eszményt*, addig a végleges változat (1903/07) a *valóságot* mutatja.

Ez a megközelítés, bár nem téves, azért túlzó egy kicsit, mert eszményt és valóságot magán az 1903-ban keletkezett *Jogtudományon* is szembeállította Klimt. A kép úgy is értelmezhető, mint a jog ideálja és valósága közötti feszültség. (62–63. kép) E tekintetben fontos az, hogy a kép fókusza a föld alatti, sőt az is lehet: tenger alatti pokolban van. Ehhez a fókuszponthoz képest a felső harmadban elhelyezett három alak viszonylag passzívan viszonyul. Amíg a *Filozófia* tudás-papnője és az *Orvostudomány* Hygieiája közvetítő szerepet játszik a kép nézője és a képen látható történések között, s mintegy bevonja a nézőt a képen látható történésekbe, addig a *Jogtudomány* „magas polcra helyezett” *Justitiája*, Igazsága és Törvénye ezt nem teszi. Ők nem közvetítik a történetet, hanem csak szemlélnek azt. Ezek az alakok – mondja Carl Schorske – nem visznek közelebb szférájuk titkaihoz, hanem „átengednek bennünket a rémület birodalmának, hogy osztozzunk a névtelen áldozat sorsában. Ily módon csak az fejeződik ki a kép rendezett felső felében, hogy mik a jog törekvései.”⁹⁴ E törekvések azonban – tudjuk meg a kép alsó kétharmadából – nem valósulnak meg: a végrehajtás során a jognak nem ilyen fennkölt a természete.

A képet az eszmény és valóság, pontosabban a formális jog és a valóságos, élő jog ellentmondásaként értelmezi Assaf Likhovski izraeli jogtörténész is. Az amerikai jogfejlődésről és az amerikai jogi gondolkodás változásáról írva, s Klimt képének elemzését ehhez afféle „felütésként” használva így fogalmazott: „Én azt állítanám, hogy az ember úgy is értelmezheti a képet, mint ami a jog természetéről szól – arról a szakadékról, ami egyfelől az egyértelműséget és bizonyosságot ígérő formális, racionális, geometriai jogfogalom, másfelől a valóságos élet rendetlen, kaotikus és irracionális jogának felfogása között húzódik. Röviden: a kép úgy is értelmezhető, mint ami arról szól, amit az amerikaiak szívesen azonosítanak Roscoe Pound híres, 1910-es



5. Gustav Klimt: Jogtudomány. 1903–1907 között. A festmény 1945-ben megsemmisült.

megkülönböztetésével a »law in books« és a »law in action« között.⁹⁵ Így felfogva fontos lehet, hogy amikor a kép született, a *law in books*, a formális-hivatalos, törvénykönyvekbe írott jog, és a *law in action*, a ténylegesen érvényesülő jog ellentétét Európában a szabadjogi iskola állította vizsgálódásainak középpontjába. Az előbbi állami jognak, döntési alapként szolgáló hivatalos jognak és formális jognak, az utóbbit élő jognak, illetve társadalmi jognak nevezték. E mozgalom egyik kezdeményezője és legjelentősebb képviselője, Eugen Ehrich Gustav Klimt kortársa volt, s az Osztrák–Magyar Monarchia területén tevékenykedett. Az idő- és térbeli hatásokat is figyelembe véve Likhovski párhuzama kétségtelenül plauzibilisnek tűnik. Összességében azonban, bár plauzibilis, kevés.

Ehhez jellegében hasonló, bár tartalmilag eltérő következtetésre vezető módszertani szempontot vet fel a finn Panu Minkkinen, aki egy jogfilozófiai tárgyú könyvének függelékében ír Klimt képéről.⁹⁶ Szerinte az a vágy nélküli gondolkodással áll kapcsolatban, vagy inkább hozható kapcsolatba. Ezzel az eredetileg Arisztotelészről származó kifejezéssel Minkkinen a jogról való filozofálás egy sajátos módjára utal: Klimt festményén – írja öntörvényűen – mindenki szemében vágyak égne; »[a]z egyetlen vágy nélküli alak a képen talán az a férfi, aki alázatosan elfogadja kivégzését, pont olyan mint Szókratész, aki igazi filozófus lévén »készzen áll a halálra«.⁹⁷ Erre azt tudnám mondani: ez az értelmezés, bár nem lehetetlen, mégsem plauzibilis.

Vajon mi a magyarázata annak, hogy az igazságszolgáltatást, vagy inkább a büntetés-végrehajtást három nő felügyeli, akik valószínűleg Justitia, Igazság és Törvény valóságos-pokolbéli megfelelői, miközben a szenvedő, vagyis vádlott és elítélt férfi? Nőket és férfiakat a másik két fakultásképen is láthatunk, ám központi alakként csak a *Jogtudományon* látunk férfit. Ráadásul a nők fiatalok, a férfi idős. Ez persze Klimt számos más képen is előfordul, az idős férfi azonban a *Jogtudományon* láthatólag szenved. Valószínűleg bűnhődik. A kép így nemcsak a büntetésről szól, de a bűnhődésről is. A bűnhődés okát, a bűnt a képen nem láthatjuk, ám az ellentmon-

dás kézzelfogható. Klimtnél, aki egész életében szinte mindig nőket festett, és aki – ahogy az egyik művészettörténeti elemzés fogalmaz – a »nő képében« látta és láttatta a világot, ennek az ellentmondásnak minden bizonnyal a szexualitással összefüggő magyarázata van.

Az egyik lehetséges magyarázat az – s ez lényegében Gilles Néret félig kimondott álláspontja –, hogy Klimt a nők hatalmát, sőt egyre kiterjedtebb hatalmát láttatta a képen. A *fin de siècle* idején, amikor az emancipációt szinte befújta a szél az ablakon, a nők hatalma egyre több területre terjedt ki, ám ezzel – amint az várható volt – egyre általánosabbá vált a nők befolyásától való félelem is. Klimt – akit gyakran a »nők festőjének« neveznek – minden bizonnyal megéreztte, hogy a női hatalom a férfiuralom szempontjából fenyegetést jelent. Eszerint nem kizárt, hogy a *Jogtudomány* ennek a félelemnek a dokumentuma. Amikor Néret »a modern kor emberének kiszolgáltatottságáról« beszél, akkor – a XIX. század végén és a XX. század elején már mintegy százéves női felszabadító mozgalmak delelőjén – valószínűleg a »modern férfi (nőkkel szembeni) kiszolgáltatottságára« gondolhatott.⁹⁸ Valami azonban mégiscsak sántít ebben az okoskodásban: ha ezt az álláspontot elfogadnánk,⁹⁹ akkor azt is ki kellene jelentenünk, hogy a nők festője lényegében félt a nőktől. Ez meglehetősen bizzar következtetés volna.

Van azonban egy másik magyarázat is. Ezt a leginspiratívabb és a legmélyebben gondolkodó Klimt-szakértő, az amerikai Carl Schorske fogalmazta meg. S ha nem is mindenben, de lényegében – szerintem – egyet lehet vele érteni. Eszerint a *Jogtudományon* egy »szörnyű szexuális kényszerképzet« képi alakját látjuk.

Ahhoz, hogy lássuk az amerikai kultúrtörténész gondolatának mélyenszántó voltát, érdemes hosszabban idézni őt. »Klimt törvényének kettéosztott világa az igazságosság három gráciájával odafenn és az ösztönök három fúriájával ideleln – kezdi az elemzést Schorske – Aiszküloosz *Oreszteiá*jának nagy hatású megoldására emlékeztet, ahol Athéné Zeusznak a racionális törvényre és atyai erőre épülő uralmát hozza létre a vérbosszú anyajogú törvénye fölött. Mídon Athéné megépíti társadalmi törvényszékét,

az Aerioszpagoszt, meggyőzi az Erünniszeket, hogy legyenek annak patrónái, megfékezve hatalmukat azáltal, hogy integrálja őket saját szentélyébe. Ész és kultúra ül így diadalt az ösztönök és a barbárság fölött. Klimt megfordítja ezt az antik jelképet, visszaadja a fúriáknak eredeti hatalmukat, és megmutatja, hogy a törvény nem lett úrrá az erőszakon és a kegyetlenségen, hanem csak elfedte és igazolta azt. A föld legmélyebb és legsötétebb üregeiből, ahová Aiszkülosz szerint Athéné az »éjszaka lányait« száműzte, haragjában és félelmében Klimt újra előhívja őket. Megbizonyosodván, hogy az ösztönök erői hatalmasabbak a politikánál, Klimt már nem tudta úgy »imádni megalázottságában és csonkaságában is« Minerva templomát, ahogy Freud. Athéné, akit Klimt annyiszor ábrázolt sokféle szerepben, most egyszerűen hiányzik a jog színpadáról, holott elvben egyedül ott volna helye. Az elfojtott tartalom visszatérését az istennő eltűnése jelzi. Ily módon Klimt a »fény sötétségen való győzelmét« dicsőíteni hivatott festményeinek sorában az utolsóval félreérthetetlenül a sötétség elsőbbségét hirdeti, »felkavarva a pokol erőit«: újra előásta az ösztönök hatalmát, és a fúriák jelképében ábrázolta őket – azt a hatalmat, amely a jog és a rend politikai világa alatt rejtett. Aiszkülosznál Athéné trónra emelte a jogot az ösztönök ellenében; Klimt visszavette tőle a művét.¹⁰⁰

Ez kétségtelenül nagyívű elemzés. Ha eltekintünk egy-két részletkérdés nyilvánvaló megkérdőjelezhetőségétől – például attól, hogy Athénének miért egyedül a jog színpadán lenne a helye? –, kétségtelenül azt kell mondanunk: hát igen, nem kizárt, hogy Klimt képe Aiszkülosz művére »emlékeztet«. Lehetséges az is, hogy a három nőalak – akik valóban »egyszerre a *fin de siècle femmes fatale*-jai és antik bosszúistennők»¹⁰¹ – az ösztönök erőit jelenítik meg, sőt Freud elemzéseire gondolva még az is lehet, bár nem túl szíverítő, hogy a »kultúra« és az »ösztönök« ellentétesek. Ha így van, valamilyen diadalt is ülhet a másik felett. Azt azonban meglehetősen nehéz leolvasni a képről, hogy Klimt, amint Schorske mondja, azt akarta volna megmutatni, hogy »a törvény nem lett úrrá az erőszakon... csak elfedte... azt«. A képen csak

annyt látunk, valaki büntetést szabott ki egy férfirra – még azt sem tudjuk, hogy azt az erünniszek szabták-e ki vagy ők csak végrehajtják –, s az láthatólag szenved. Nem tudjuk, hogy miért büntették meg, s hogy igazságos volt-e a büntetés.

Az idős férfi szenvedését ugyanakkor Klimt együttérzőn, már-már részvétellel mutatja be. Ez az ábrázolás éppen az ellentéte annak, ahogyan néhány évvel korábban – azon ritka alkalmak egyikén, amikor férfit ábrázolt képein – az 1. szecessziós kiállítás plakátján az ifjú Thészeuszt mutatta be.¹⁰² E tekintetben Schorske leírása teljesen pontos és vitathatatlan, amikor ezt írja: »Ott az erőtől duzzadó ifjú a hagyomány Minotauruszába dőfi kardját. Itt viszont az öregedő áldozatot olyan büntetés sújtja, amely illik az ödipuszi bűnhöz: kasztráció, impotenciára kárhoztatás. Gyanítható – folytatja az elemző –, hogy Klimt itt nemcsak fájdalmat és dühöt fejez ki, hanem egy további érzést [is], amely az erejét veszített éltre jellemző: a bűntudatot. ...az ikonográfia azt sugallja, hogy Klimt a kritika csapásai alatt, még ellentámadása idején is, részben személyes bűneként élte át, hogy elvetette azt a művészi küldetést, miszerint az ösztönéletnek a törvény kultúrájától való megszabadítását kell elvégeznie.»¹⁰³ A hivatalos világgal szembeni ellentámadását ezek szerint az impotencia szelleme árnyékolta be, s – ha a fentiek elfogadhatók, úgy – ennek az érzésnek adott hangot a *Jogtudományon*. Ez a *Jogtudomány* tehát – ellentétben a jogtudományok néhány más formájával – az életről szól, és az emberi természetről beszél. Arról, hogy a bennünket érő büntetésnek gyakran nem tudjuk az okát, s hogy mindenkit azzal büntetnek, amitől a legjobban fél. Ahogy a nők »büntetése« rendszerint szépségük és vonzerejük elenyészése, addig a férfiaké az, ha elveszítik potenciájukat: a férfierőt – a világ feletti uralom szimbólumát és kifejeződését. Vannak persze férfiak, akik még ilyenkor is hatalomra törnek, s valamilyen üres, hisztérikus és funkció nélküli hatalom ideig-óráig esetleg jut is nekik. Klimt azonban – minthogy nemcsak jó festő volt, de bölcs ember is – ezzel nem foglalkozott.



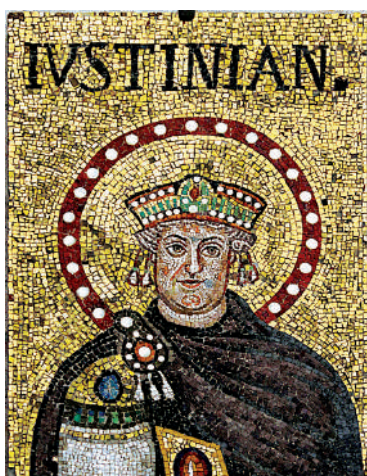
6. Emil Wolf: *Jurisprudentia*. 1863. Budapest



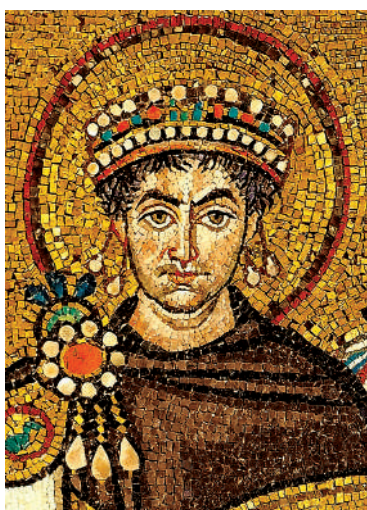
7. Daniel Chester French: *Jurisprudence*. 1911. Cleveland



8. Charles Gumery: *Jurisprudence*. 1865. Chambéry



9. Jusztiniánusz feltételezett portréja az Új Szent Apollináriusz-bazilikában. 504 körül. Ravenna



10. Jusztiniánusz a San Vitale-templom mozaikján. 548. Ravenna



11. Zinaida Jevgenyevna Serebriakova: *Jogtudomány*. 1937/1938. Magántulajdon



12. Paul Troger: *Teológia és Jogtudomány*. 1742.
Altenburg



13. Bartolomeo Altomonte: *Teológia és Jogtudomány*.
1774/1776. Admont



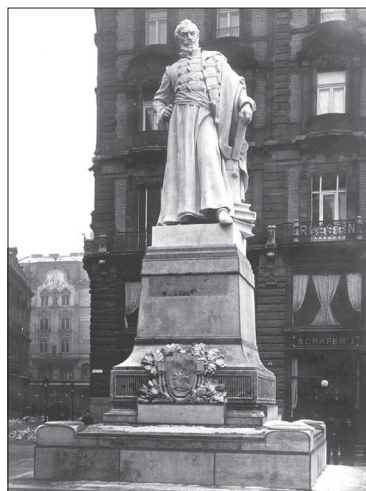
14. Jusztiniánusz alakja egy szíriai
kolostor mozaikján. Rankous



15. Harashti Hirsch József: *Jogtudomány* 1900. Budapest



16. Carl Brünner *A teológia és a jogtudomány allegóriája*. 1898. Hessen Kassel-i Múzeum, Hessen



17. Donáth Gyula: Werbőczy István. 1908. Budapest



18. A Werbőczy-szobor ledöntése 1945. május 6-án



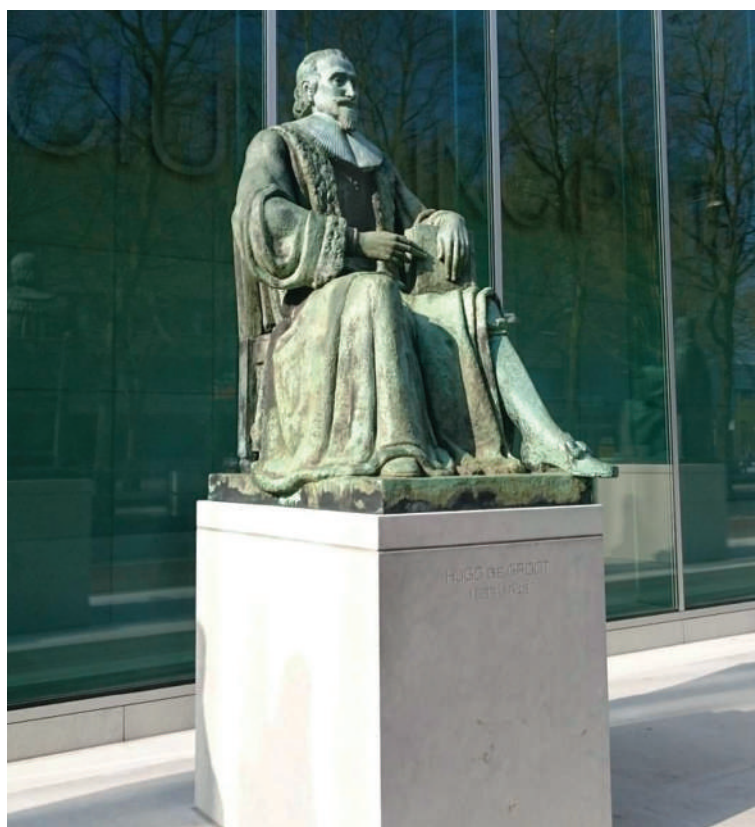
19. Jusztiniánusz modern szobra „oligarcha-barokk” környezetben. Szkopje



20. „Megjöttek a jogtudósok.” A megóvott régi szobrokat az új bírósági épület előtt állítják fel.



21. Grotiust „a helyére teszik” a holland Legfelsőbb Bíróság épülete előtt. 2015. Hága



22. Johan Polet: Hugo Grotius – (a holland Legfelsőbb Bíróság épülete előtt)



23. Raffaello: Erények / A jogtudomány fala. Fölöttük: Az igazságosság tondója és két közismert ítélet képe. Egy neoplatonikus kompozíció – az antik és keresztény eszmék szintézise



24. A Stanza della Segnatura: az Athéni Iskola és az Erények/Jogtudomány fala



25. A Stanza della Segnatura: az Erények/Jogtudomány fala és a Disputa/Az egyház diadala



26. Az erények és a jogtudomány



27. A parnasszus



28. Bizonytalanul meghatározható alkotó: Jogászok Justinianus környezetében



29. Raffallo vázlata a polgári jog (világi jog) paneljéhez. 1511/1512 körül. Städel Múzeum, Frankfurt am Main



30. A filozófia allegóriája



31. A költészet allegóriája



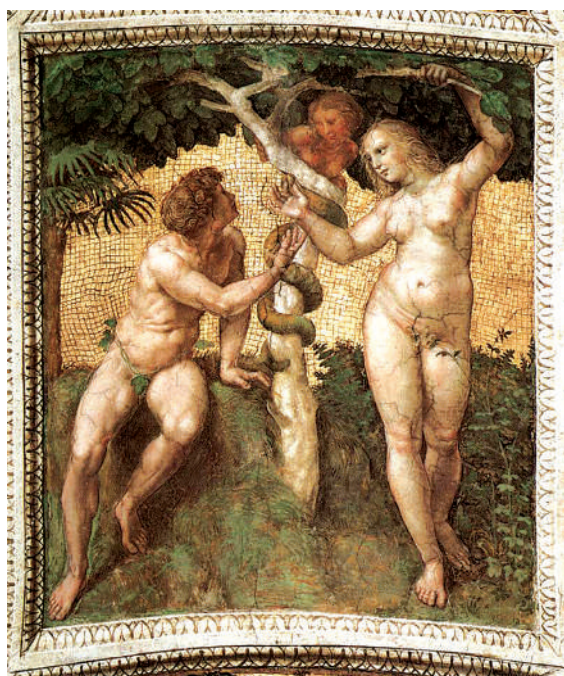
32. Teológia allegóriája



33. Az igazságosság allegóriája



34. Salamon ítélete



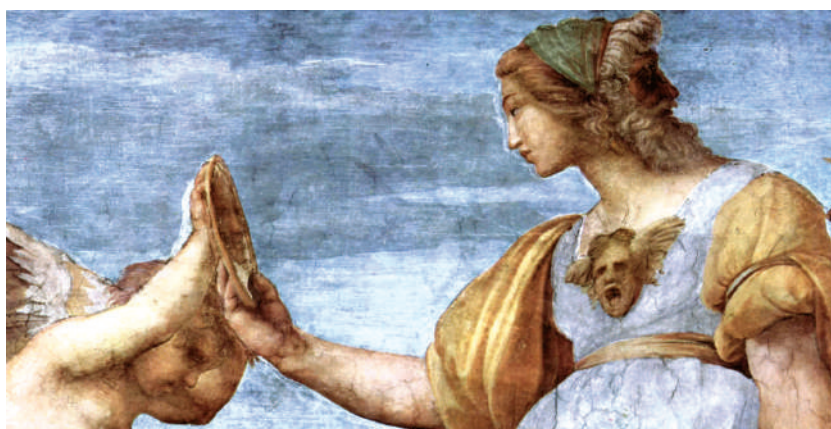
35. Az eredendő bűn (Ádám és Éva)



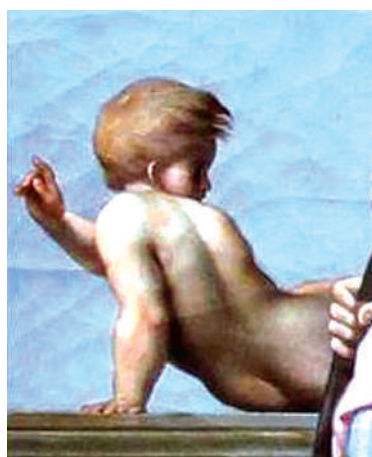
36. Fortitudo



37. Tempeantia



38. Prudentia



39. Caritas



40. Spes



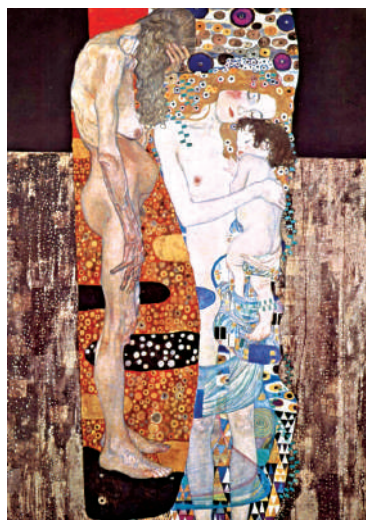
41. Fides



42. A Bécsi Egyetem aulája, melynek díszítésével mások mellett Gustav Klimtet bízták meg. A fekete-fehér mennyezeti képek 1945-ben elpusztultak.



44. Edvard Munch: Az asszony három stációja (Szfínx). 1894



45. Gustav Klimt: A nő három életkora. 1905



43. Az Oslói Egyetem aulája, melynek díszítésére Edvard Munchöt kérték fel.
A színpad mögötti falon: Munch *A nap*. 1916



46. Hayez Francesco El Beso:
A csók. 1859



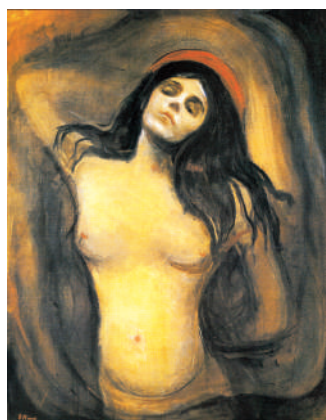
47. Edvard Munch:
A csók. 1892



48. Edvard Munch:
A csók. 1895



49. Gustav Klimt:
A csók. 1907



50. Edvard Munch:
Madonna. 1894



52. Edvard Munch: Fredrik Stang portréja. 1928. Munch Múzeum, Osló



51. Gustav Klimt: *Judith.* 1901



53. Gustav Klimt: *Nuda veritas* (részlet).
1889



54. Edvard Munch:
Eva Mudocci. 1903



55. A Jogtudomány rekonstruált színei
(feltehetőleg filmforgatásra készült)



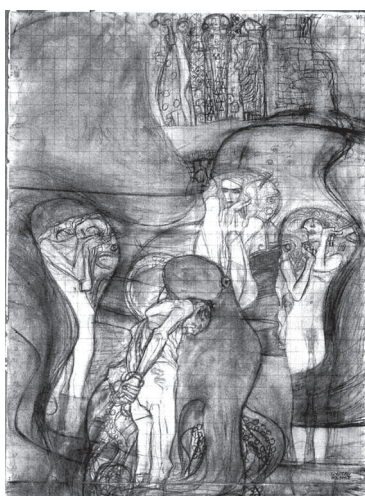
56. Kompozíciós terv az
Orvostudományhoz



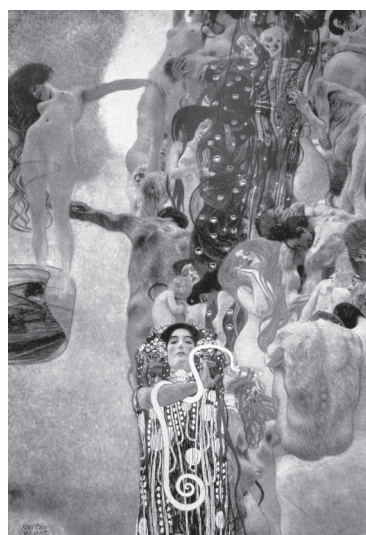
57. Hügieia
(az Orvostudomány részlete)



58. Filozófia. 1900



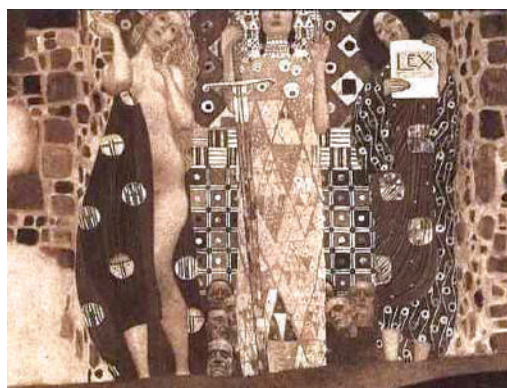
59. Transzfervázlat
a „Jogtudományhoz”. 1903–1907



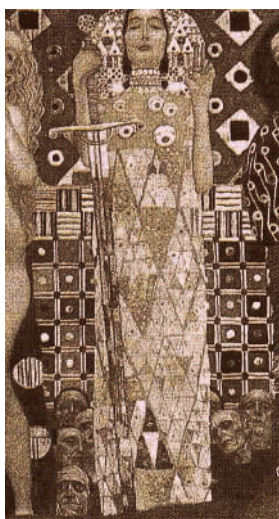
60. Orvostudomány. 1901



61. A „Jogtudomány”
kompozíciójának festett vázlata.
1897/98



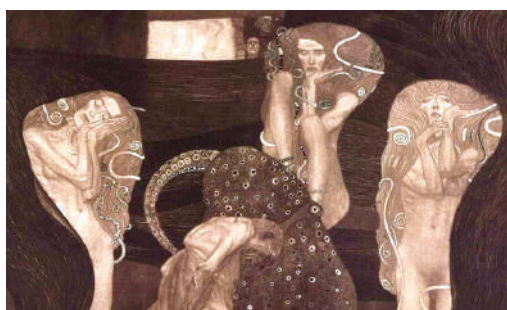
62. A Jogtudomány részlete: az eszmények – három grácia



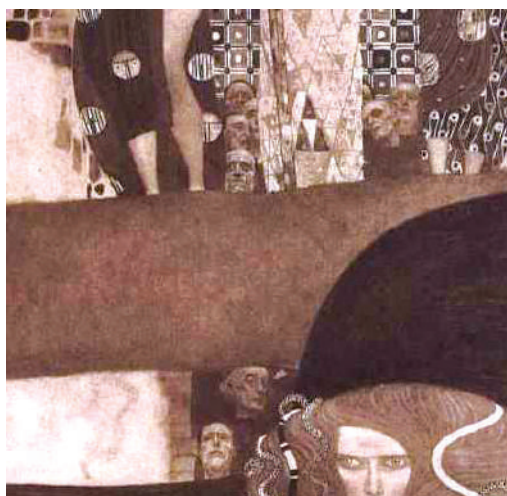
64. Klimt Justitiája – a földön bírók fejével



65. A Jogtudomány részlete: bűnös vagy áldozat?



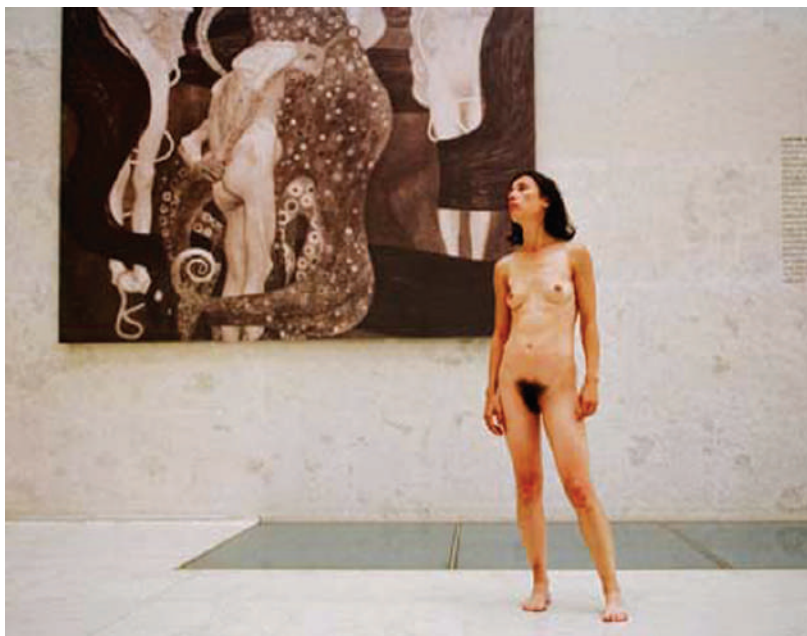
63. A Jogtudomány részlete: a valóság – három fúria



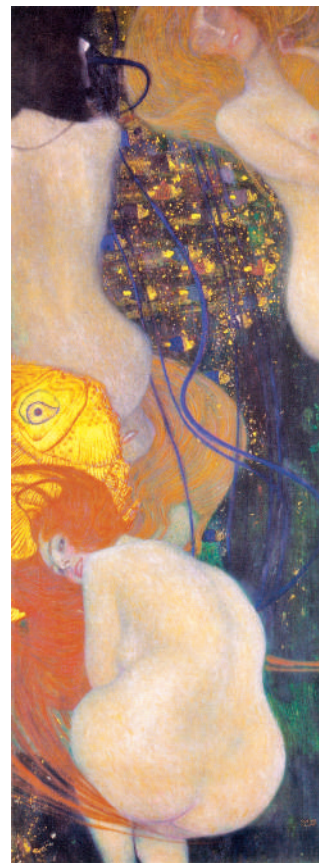
66. A Jogtudomány részlete: bíró-fejek mindenütt



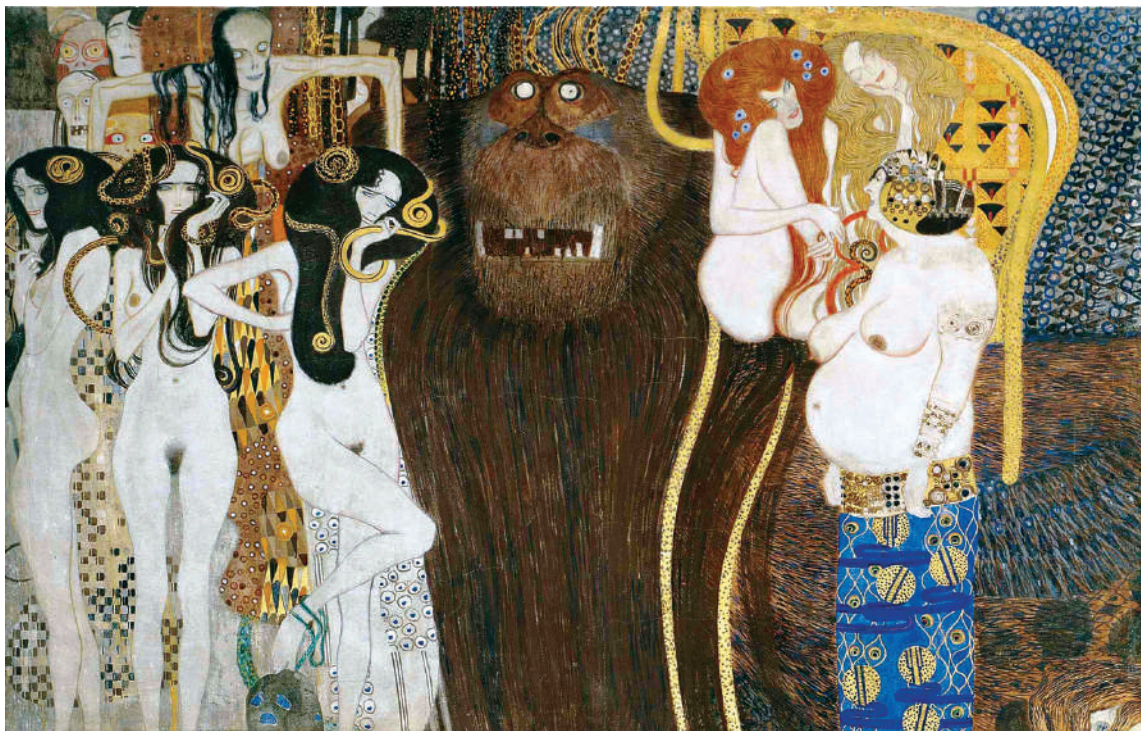
67. Gustav Klimt: *Beethoven-fríz*, részlet: A lovag (a „felvértezett hős”, aki „felveszi a harcot a boldogságért”). 1902



68. Robert Schwarz: Meztelen nő látogatása egy kiállításon. 2002/2007



69. Gustav Klimt: Kritikusaimnak
(később: Aranyhal). 1901/1902



70. Gustav Klimt: Beethoven-fríz, részlet: Az ellenséges hatalmak könyörtelensége. 1902.
(A gorgók neve itt „bujaság”, „mértéktelenség” és „emésztő gond”; valójában: Betegség, Örület és Halál)

• JEGYZETEK

- 1 Lásd például Sisa József: *A Magyar Tudományos Akadémia székháza. Séta a székházban*. Budapest, Corvina, 2015, valamint az annak alapján készült ismertetőt az MTA honlapján: *Az MTA székháza*, 11.
- 2 Vö. Buza Péter: *A mesterség dicsérete. Parlamenti szoborkorrajz*. Budapest, Száz Magyar Falu Könyvesháza, é. n. 25.
- 3 Lásd róla Otto, Jochen: *Favre (Faber), Antoine. Juristen. Ein biographisches Lexikon von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*. Szerk.: Stolleis, Michael. München, Beck, 2001. 207.
- 4 Z. J. Serebriakova egyébként más területen, így a nőábrázolások terén az emigráns orosz festészet kiemelkedő képviselője volt. Lásd róla Hutton, Marcelline: *Remarkable Russian Women in Pictures, Prose and Poetry*. Nebraska, Zea Books, 2013. 233–236.
- 5 De hogyan került – kérdezheti az Olvasó – Jusztiniánusz szobra Szkopjéba? Ennek két oka van. Az egyik, hogy a Kelet-római Birodalom ura az azóta teljesen elpusztult Tauresiumban (mai nevén Gradište) született 482-ben, melynek romjai a mai Szkopjétől mintegy 20 kilométerre találhatók. A másik, hogy amikor az 518-as nagy földrengés teljesen romba döntötte Szkopje görögök által alapított elődjét, Szkupit, a VI. század derekán Jusztiniánusz császár egy új települést alapított a közelben (Justiniana Prima, jelenleg Caričin grad). Ennek a mai Szkopjével, illetve Észak-Macedóniával való kapcsolata sok szempontból vitatható volna, ha el nem pusztul. Ám – a szlávok nem sokkal későbbi betörései után, a terület bizánciak általi visszafoglalása, majd a több évszázados török uralom alatt – részben elpusztult, részben teljesen átalakult. A XIX–XX. században azonban a környéken élő népek új erőre kaptak. A Jusztiniánusz szoborral a mai északmacedón emlékezetpolitika – mely axiómái miatt több környező nép folyamatos támadásainak kereszttüzében áll – afféle historizálás révén az ókori Macedóna nagyságára próbál emlékeztetni.
- 6 Bacon esetében a legtöbb „kiindulópontja” a flamand Paul van Somer portréja volt 1617-ből (melyet korábban egy másik németalföldinek, ifj. Frans Pourbusnak tulajdonítottak). Ez ma a varsói Łazienki-palotában látható, ahová még 1795 előtt került, miután II. Poniatowski Szaniszló Ágost lengyel király és litván nagyfejedelem megvásárolta. Ám – bár készítője Bacon kortársa volt – nagy valószínűséggel még ez is másolat. (Eredetije magántulajdonban van.)
- 7 Prohászka László: *Szoborsorsok. Szoborhistóriák*. Budapest, Városháza, 2004. 53.
- 8 Ezt nem részletezem, de emlékeztetek itt arra a két képre, amelyeket Eötvös József által kiírt történelmi festménypályázatra nyújtottak be az 1860-as évek végén. A kiírás szerint Bethlen Gábot, az egyébként kiváló képességekkel és erényekkel is rendelkező politikust kellett „tudósai” körében ábrázolni. A pályázaton Madarász Viktor és Dósa Géza is indult egy-egy képpel; s mindkét alkotó, de különösen Dósa, olyan életképszerű jelenetet festett, amelyen a tudósok alázatos tekintettel, hajlongva rendelődnek alá a politikusnak. Éles kontrasztban áll ezzel Rembrandt kedvenc tanítványának, Gerbrand van den Eeckhout a tudósábrázolása, amely a tudóst realizistikusan, könyvei társaságában, de a világtól elzárt magányában ábrázolja.
- 9 A szobor ledöntésének körülményeiről lásd Pótó János: *Az emlékeztetés helyei. Emlékművek és politika*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 56–61; Prohászka L.: idézett mű (2004), ugyanott; Bertényi Iván, ifj.: Állt 37 évet. Werbőczy István budapesti szobra. *Történelmi Szemle*. 2014/2. sz. 203–230. Egyébként volt – van – még egy másik Werbőczy-szobor is Budapesten. Ez Bezerédi Gyula 1906 körül készített kőfaragványa, mely az Országház déli homlokzatán ma is látható.
- 10 Pótó J.: idézett mű, 59.
- 11 A sor elején (balról kezdve) Cornelis van Bijnkershoek (1673–1743) alakja látható, aki – túl azon, hogy íásaival komolyan hozzájárult a római jog, a nemzetközi jog és a közjog szakiralmához – egy különleges korban volt bírósági vezető. Ti. a Holland Köztársaság, a „Tizenhét Tartomány” néven is ismert Egyesült Provinciák idején, 1724 és 1743 ő volt a Legfelsőbb Bíróság elnöke. A monarchia visszatértével senkinek nem jutott eszébe, hogy ledöntse a szobrát, vagy kiebrudalja őt a nemzet emlékezetéből. Mellette a svájci származású Ulrik Huber (1636–1694) szobra, aki 21 évesen már az ékesszólás, azaz a retorika és a történelem, nem sokkal később a jogtudomány professzora volt a franekerbeni egyetemen (ahol egy ideig René Descartes is tanult), majd a fríz Fellebbviteli Bíróság bírójává lett, sőt egy fríz állam lehetőségéről tett közvéleményes pamfletet, és megírta a *Korom jogtudománya, amint azt Frízföldön művelik* (1686) című művét. Szobrát senki sem döntötte le annak bizonyításaként, hogy a fríz állam a modern korban csu-

- pán utópia lehetett. Természetesen itt áll Hugo de Groot, vagy ahogyan mi ismerjük: Hugo Grotius (1583–1645) szobra is, akit életében sokan üldöztek ugyan, de nagy hatású művei – mindenekelőtt *A háború és a béke jogáról* című értekezése és a *Mare liberum* című pamfletje – okán utólag általános elismerés övez. Grotiusé mellett Simon van Leeuwen (1626–1682), az ún. római-holland jog szakértőjének a szobra áll, mellette pedig az egész korabeli Európában hatást gyakorló Johannes Voet   (1647–1713), aki ugyancsak a holland és a római jog művelője volt, s akit a különleges jellemzőkkel b  r   dél-afrikai jogtudományban még ma is tisztelnek. A sor végén Joan Melchior Kemper (1776–1824) szobra áll, aki a természet-jogot vegyítette a polgári joggal, megszövegezett egy egész holland polgári törvénykönyvet, ám azt –   tv  ve a Code Civilt – k  pv  s  l  t  rsai nem fogadták el. Ut  daiknak mindazonáltal eszébe sem jutott, hogy „kiiktass  k”   ml  k  t a holland jog történetéből. A szobrok alkotói: Albert Termote (Cornelis van Bijkershoek), Frits van Hall (Ulricus Huber), Johan Polet (Hugo Grotius), Hildo Krop (Simon van Leeuwen), Mari Andriessen (Johannes Voet)   s Ludwig Oswald Wenckebach (Joan Melchior Kemper).
- 12 Hugo Grotius: *A háború és a béke jogáról*. Ford.: Haraszti Gy  gy, Br  sz Róbert, Di  sdi György   s Muraközy Gyula. Bukarest, Kriterion, 1973. 77.
- 13 Ezek egyike, hogy a képen feltűnik Lodewijk Ernst Visser (1871–1942), a holland Legfelsőbb Bírság nemzetközileg elismert zsidó elnöke, akit a II. világháború idején, 1941-ben, a német megs  ll  k holland kollégái és munkatársai tiltakozása nélkül mozdítottak el hivatalából. Valamiféle kárpótlásként és elégtételként 2015-ben róla nevezt  k el az épület egyik t  rgyal  term  t.
- 14 A Stanza alapterülete kb. 8 × 10 méter, a *Jogtudomány fala* 660 cm széles és körülbelül ugyanilyen magas, a freskó a fal felső felében található, a lunetta szélessége 660 cm. A bal oldali festett képmező kb. 110 cm, a jobb oldali kb. 230 cm széles. A mennyezet kupola alakú, az ott látható medallion átmérője kb. 180 cm, a téglalap alakú képek mérete 120 × 105 cm.
- 15 Itt tudatom az olvasóval, hogy a Raffaello-képről itt közölt szöveg részben megegyezik egy korábbi közleményem egyes r  szzeivel; v  . A félbehagyott Jogtudomány. In: *Suum cuique.   nnepi tanulmányok Paczolay Péter 60. születésnapjára*. Szerk.: Fejes Zsuzsanna   s Török Bernát. Szeged, Pólay Elemér Alapítvány, 2016. 204–220. Az ebben foglaltakat azonban több helyen felülvizsgáltam, k  rig  ltam és kiegész  ttem.
- 16 Egyes régi művészettörténészek, például G. Battista Cavalcaselle szerint az Esterházy Madonna Raffaello Rómába költözése után, t  h  t már római műhelyében maradt befejezetlenül (lásd erről J. A. Crowe – G. B. Cavalcaselle, *Raphael: His life and works*. London, J. Murray, 1885; eredetileg olaszul, 1883); a későbbi irodalomban azonban többen –   gy például Ettore Camesasca (v  . *Tutta la Pittura di Raffaello*. Milano, Rizzoli, 1956)   s mások – nem osztják e véleményt.
- 17 Raffaello késői művein már látható, hogy *cinquecento* festészete viszonylag korán átment a manierizmusba, az azonban nem – miként néhány fiatalabb pályatársa esetén –, hogy akad  mizmusk  nt merevedett meg, m  l  tt átadta helyét a barokknak.
- 18 Trónra kerülését követően II. Gyula három évig az első emeleti *Apartamento Borgia*-ban lakott, itt azonban hálószobájában azt a képet kellett néznie, amelyen el  d  je és egykori ellenfele, a gátlástalan hatalomgyakorl  s  r  l és erk  lcstelens  geir  l ismert VI. Sándor pápa (Rodrigo Borgia) t  rdelve im  dkoz  k. A k  p kalandos, már-már bulv  rlapba ill   sorsáról és részleteiről lásd az „Előkerült a Borgia-pápa botr  nyfresk  ja” című rövid   r  st; *M  lt-Kor*. 2006. június 30.
- 19 Az oly sok legendát megfogalmazó Giorgio Vasarit  l, a reneszánsz nagy művészeti   r  j  t  l tudjuk, hogy II. Gyula mintegy „versenyeztette” a fest  ket, s akkor döntött véglegesen a korábbi és a készülő freskók eltávolításáról, amikor meglátta Raffaello *Athéni iskoláját*. V  . Giorgio Vasari: *A legk  iv  l  bb fest  k, szobrászok és építészek élete*. Budapest, Magyar Helikon, 1978. 481.
- 20 V  . Hugo Chapman – Tom Henry – Carol Plazzotta: *Raphael. From Urbino to Rome*. London, National Gallery Company, 2004. 51.
- 21 Az egyes albumok és a művészettörténeti elemzések nemcsak a teljes falkép c  m  t adják meg igen eltérően (v  . *Erények* versus *A jogtudomány fala*), de a ciklus egyes darabjainak címét is. M  vel azokon egy-egy könyv átadásának és átvételének pillanatai láthatók, nem könnyű meghatározni, hogy konkrétan ki és mit csinál (  tad vagy átvesz). Csupán néhány változat a hazai kiadványokból: „Justinianus...   tveszi a Pandektákat [Tribonius  t  l]” (Vayer, 38), „Justinianus   tny  jtja a Pandektákat Triboniusnak” (Vasari, 471), „IX. Gergely átadja a Dekretáliákat Raymond de Pen  afortnak” (Vayer, 38)   s „Az egyházi törvénykönyv kibocsátása” (Wollanka, 101). A jogt  rt  -

- net tényeire is figyelve ezek a megfogalmazások távolról sem közömbösek. A főszövegben a Vecchi–Cuzin-kötet szóhasználatát követtem (lásd Pierluigi de Vecchi – Jean-Pierre Cuzin: *Raffaello festői életműve* [1966]. Előszó: Michele Prisco. Ford.: Hajnóczi Gábor. Budapest, Corvina, [1966, 1982] 1984. 100–105), még ha kétséges is, hogy pont annak kellene „kiadni” a Dekretáliákat, aki annak anyagát összegyűjtötte.
- 22 Wollanka József: *Raffaell*. Budapest, Lampel, 1906. 98.
- 23 Ez a stanzák más képein is előfordult; aktuális uralkodói minőségében II. Gyula csak a *Héliodórosz kiűzetése* című freskón jelent meg.
- 24 Rajmond Bolognában tanult, majd ott is tanított. Ő volt az, aki – különböző egyházi jogi művei mellett, mint amilyen például a *Summa Raymundi* vagy a *Summa de casibus poenitentiae* – IX. Gergely felkérésére *Liber extra* címen összegyűjtötte a pápák rendelettárait (dekretálisait, innen a kép másik címe: *Decretales Gregorii IX*, 1234). Az öt könyvből álló gyűjteményt – mely Gratianus törvénykönyve (*Decretum Gratiani*, 1140) mellett a *Corpus Iuris Canonici* (kihirdetve: 1317) második része lett – gyakran *Liber decretalium extra Decretum Gratiani vagantium* címen is idézik.
- 25 Az egyik főalak térdelve történő ábrázolását először Melozzo da Forlì (1438–1494) alkalmazta a *Bibliotheca Apostolica Vaticana* (a Vatikáni Apostoli Könyvtár) alapítását – valójában újraegyesítését – megőrkítő képén. Ezen a vezetőnek kinevezett Bartolomeo *Platina* térdel IV. Sixtus pápa előtt. Mivel Raffaello „nem volt újító művész... inkább az addig elért eredmények összefoglalója, folytatója és betetőzője” (vö. Lyka Károly: *Raffaello*. Budapest, Corvina, 1983. 34), nem csoda, hogy egy ilyen kérdésben mintát követett. A térdelő póznak azért van jelentősége, mert Forlì képe volt az első, amely a pápát – tényleges törekvéseivel egyezően – egy egyházi állam fejeként, egyházfejedelemtként ábrázolta.
- 26 Lásd ezekkel kapcsolatban Pierluigi de Vecchi – Jean-Pierre Cuzin: idézett mű, 104–105; Vayer Lajos: *Raffaello freskói a Vatikánban*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1987. 38. Itt jegyzem meg, hogy a *Stanza della Segnatura*-t az évszázadok folyamán többször is restaurálták. Száztíz évvel ezelőtt Wollanka József a világi jogot szemléltető képről még úgy írt, mint ami „élvezhetlenné vált a későbbi ráfestés következtében”, az egyházi jogot bemutatóról pedig úgy, mint ami „rossz állapotban” van (idézett mű, 100.). A stanzák utolsó nagy rendbe tételére a II. világháború után került sor; A *jogtudomány falát* legutóbbi 2011-ben restaurálták.
- 27 Lásd Nesselrath, Arnold: Lorenzo Lotto in the Stanza della Segnatura. *The Burlington Magazine*. 142. 2000. 4–12. és Maaiké Dirkx: Lorenzo Lotto in Rome (1) – The case of the Pandects. *Rembrandt's Room* [blog]. internet: <https://arthistoriesroom.wordpress.com>. 2014. április 27. Ez azért érdekes, mert mint fentebb említettem, Lorenzo Lotto már Raffaello Rómába érkezése előtt is a Vatikáni Palotában dolgozott, sőt néhány képét állítólag eltávolították (ami az adott korban egyáltalán nem volt szokatlan), hogy helyt adjanak annak a festészeti programnak, amit Raffaello kivitelezett.
- 28 A freskóhoz készült vázlatok időközben a lehető legkülönbözőbb múzeumokba – így az Uffizi-be, az Ashmolean Múzeumba, az Albertinába, a British Museumba stb. – kerültek. A világi jogot szemléltető kép vázlata a frankfurti Städel Múzeumban (Städelsches Kunstinstitutban) látható. A különböző múzeumokba került Raffaello-rajzokról lásd Paul Joannides: *The drawings of Raphael with a complete catalogue*. Oxford, Phaidon, 1983 és Kárpáti Zoltán – Seres Eszter: *Raffaello. Rajzok Budapest*. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2013.
- 29 Vayer Lajos: idézett mű, 38.
- 30 Raffaellóhoz vagy a művét befejező tanítványához, Guilio Romanóhoz köthető egy másik, kevésbé ismert *Justitia* is. Ez a *Sala di Costantino* falát díszíti I. Orbán pápa trónjának bal oldalán, bár talán nem is Raffaello keze nyomát őrzi, hanem azokét, akik befejezték a Konstantinus-terem díszítését. E kissé rendhagyó ábrázoláson *Justitia* jobb kezében nem kard van, hanem azt egy nehezen meghatározható különleges madár, a jelek szerint egy fekete hattyú nyakán pihenteti. Lásd erről az 1. fejezetet (18. oldal) és Peter Goodrich ott említett értelmezését (13 l.).
- 31 A másik három puttó által tartott feliratok ugyan-csak klasszikusokra utalnak. A filozófiánál a cicerói *causarum cognitio* („az okok megismerése”), a teológia mellett a Justinianustól származó *divinar(um) rer(um) notitia* („az égi dolgok ismerete”) kifejezések olvashatók, a költészet mellett pedig egy Vergilius *Aeneis*-ére (VI. 50.) utaló fordulat áll: *numine afflatur*. Az utóbbi vonatkozásában vö. „megillette őt, 1/2 rálehelte 1/2 az isteni ihlet, 1/2 a szent örület”, a Lakatos István által fordított magyar változatban: „az isten 1/2 szelleme szállta meg...” (értsd: a szellem inspirálja). Ez utóbbról lásd Christoph J. Steppich: *Numine afflatur*. Die

- Inspiration des Dichters im Denken der Renaissance.* Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2002. 112. A képen olvasható mottók és idézetek meglehetősen változatos, alkalmasint vegyített forrásait és jelentését kimerítően elemzi Heinrich Pfeiffer: *Zur Ikonographie von Raffaels Disputa. Egidio da Viterbo und die Christlich-Platonische Konzeption der Stanza della Segnatura.* Róma, Università Gregoriana, 1975. 153–170.
- 32 A hazai szakirodalomban ezt már Wollanka József 1906-os Raffaello-monográfiájában is megtaláljuk; legutóbbi megfogalmazása Vayer L.: idézett mű, 25.
- 33 A gondolatmenet egyes elemeit lásd Daniel Arasse: *Raffaello látomásai.* Budapest, Typotex, 2013. 115–116.
- 34 E filozófiákról lásd R. T. Wallis: *Az újplatonizmus.* Budapest, Osiris, 2002. Plótinosztól e kontextusban is szemléletes a következő két műrészlet: *A szépről és a jóról. Istenről és a hozzá vezető utakról.* Budapest, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, ford.: Techert Margit [1925], 1998. A reneszánsz újplatonizmus kapcsán lásd Marsilio Ficino: *Platonikus írások.* Budapest, Szent István Társulat, ford.: Vassányi Miklós, 2003. A kereszténység és platonizmus renszánsz kori sikeres összekapcsolását jól szemlélteti Lorenzo de Medici megfogalmazása: „Platón tanai nélkül nem lehet senki sem jó polgár, sem jó keresztény” (idézzve: *A magyar irodalom története.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1964–1966. 1. kötet (*A magyar irodalom története 1600-ig*) 31.
- 35 Raffaello legjelentősebb táblaképein – az *Alexandriai Szent Katalinon* (1508), a *Szent Cecília eksztázisán* (1516), az *Ezékiel látomásán* (1518), s mindenekelőtt egyik utolsó alkotásán, a *Krisztus színeváltozásán* (1518–1520) – azonban minden nyilvánvaló lesz: ezeken ugyanis megjelenik az egység lélekben történő megteremtésének egyik legfőbb keresztény-platonikus útja, az *eksztázis* és a *látomás* is. Az eksztázis és mennyei látomás Raffaello festészetében játszott szerepét kimerítően elemzi Daniel Arasse: idézett mű, különösen 13–22.
- 36 Az érett reneszánsz festészet egészére, különösen Michelangelóra vonatkozóan lásd ezt Tátrai Vilmos: *Közép-italiai cinquecento festmények.* Budapest, Corvina, 1983, különösen 10. és köv.
- 37 Lásd erről Herbert von Einem előadását a Rajna-Vesztfáliai Tudományos Akadémián, Düsseldorfban. Einem, Herbert von: *Das Programm der Stanza della Segnatura im Vatikan.* 160. Sitzung am 15. Juli 1970 in Düsseldorf. Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1971. (reprint: Springer-Verlag, 2013) 7–39.
- 38 Vö. Daniel Arasse: idézett mű, 13–14. Ehhez Arasse később azt is hozzáteszi: bár a kép „valamely »program« alapján készül, mégsem diskurzus, hanem figuráció, azaz van nem-koncepcionális része is...” (uo. 19). Magyarul: a narratíváknak és fogalmaknak a vizualitás világába való átfordításához szükség volt némi zsenialitásra is.
- 39 Lásd róla Francis Martin: *Friar, reformer, and Renaissance scholar. Life and work of Giles of Viterbo, 1469–1532.* Szerk. John E. Rotelle. Villanova, Augustinian Press, 1992.
- 40 Marsilio Ficino a firenzei vallásos humanizmus jelentős alakja, Platón fordítója, a Cosimo de’ Medici támogatásával létrejött Akadémia vezetője, Janus Pannonius levelezőtársa és a magyar Mátyás király pozitív szerepének méltatója. Elméletében a platóni és az ágostoni tanoknak a Szentírás szövegével való összeegyeztetésére törekedett. Írásai köréből lásd Marsilio Ficino: *Platonikus írások.* Budapest, Szent István Társulat, ford.: Vassányi Miklós, 2003. A *Három könyv az életről* című művének részletét magyarul (ford.: Imregyh Monika) lásd: *Orpheus Noster.* 3. (2011) 2. 63–78.
- 41 Riario sorsának számos tényét az határozta meg, hogy sokszor állt konfliktusba került csoportok között. Már pályája elején, 1484-ben „belekeveredett” az Orsini és a Colonna családok közötti háborúba, 1517-ben pedig közel került a X. Leó pápa (Giovanni di Lorenzo de’ Medici) elleni összeesküvéshez is. Ebben nem volt hajlandó részt venni, de tudott róla, s arról is, hogy az összeesküvés egyik vezére, Alfonso Petrucci (akit később emiatt halálra ítélték) meg akarta ölni a pápát. Emiatt Riario vagyonát részlegesen elkobozták, s ennek részeként X. Leó elvette tőle villáját – az egyik legszebb római reneszánsz épületet (melyet addig Palazzo Riariónak neveztek) –, és unokatestvérének, Giulio de’Medicinek (akkor szentszéki kancellárnak, a későbbi VII. Kelemen pápának) adta, aki viszont a kancelláriának adományozta azt. Innen a ma is csodált villa neve: Palazzo della Cancelleria.
- 42 Lásd Vayer L.: idézett mű, 38–40.
- 43 A két kép ilyenfajta – a harmónia lehetőségét nem megteremtő – párhuzamosságát és az egyik másíknak való tényleges alárendelődését a művészettörténeti leírások olykor az *allegória* és a *történeti ábrázolás* különbségeivel oldják fel. Például azt mondják: a lunettában látható erények az előbbi, az ablak melletti falfelületeken látható

- két kép pedig az utóbbi kategóriába tartozik. Ez azonban nem oldja meg a problémát, ráadásul nem is teljesen igaz, mert – mint láttuk – a két jogtudománykép nem igazán felel meg a történeti ábrázolás elemi követelményeinek: IX Gergely például szándékoltan *nem* XIII. századi pápa, Peñaforti Rajmond *nem* katalán szent és így tovább. De még ha nem is így lenne, ezen az úton csak annyit tudunk – természetesen, leíró jelleggel – kijelenteni, hogy „a jelképes ábrázolásnak az az eszményi eleme, amely közösen érinti mindkét tárgyat, természetesen a fal felső részét foglalja el mint tiszta allegória, míg az ablak mentén egy-egy történet jelenet mutatja be a jog polgári és egyházi változatát”; vö. Wollanka J.: idézett mű, 98.
- 44 Ugyanott, 98. o.
- 45 Amikor Raffaello Santi elkezdte díszíteni a *stan-zákat*, Michelangelo Buonarroti a Sixtus-kápolna mennyezetén a központi jelenetet, *A világ teremtése* című részt festette, Leonardo da Vinci pedig – aki ekkor már túl volt az *Utolsó vacsora* (1498) és a *Mona Lisa* (1503–1506) megalkotásán – a Róma környéki mocsarak lecsapolásánál lehetőségeit vizsgálta mérnöki szempontból.
- 46 Lásd erről Tátrai V.: idézett mű, 15. o.
- 47 Vayer L.: idézett mű, 22. o.
- 48 Életéről lásd Prideaux, Sue: *Edvard Munch. Behind the Scream*. New Haven, Yale University Press, 2005.
- 49 A 11 kép a következő: Kémia; Történelem; Új sugarak; A nők a Nap felé fordultak; Az ébredő férfiak a fényben; A Nap; Génuszok a fényben; A férfiak a Nap felé fordultak; Arató nők; Alma Mater és A forrás. (Az aulát 2018-ban újították fel, a képek mindmáig kiváló eredeti állapotukban láthatók.)
- 50 Klimt Adele Bloch-Bauer-ról festett portréinak a sorsát és jogi helyzetét másutt részletesen tárgyaltam. Lásd Takács Péter: Egy politikai eszme a joggyakorlatban: az Altmann-ügy. Hogyan (nem) szerzett joghatóságot az Amerikai Egyesült Államok az Osztrák Köztársaság egyik intézménye felett. In *Az állam szuverenitása. Eszmény és/vagy valóság. Interdiszciplináris megközelítések*. Szerk.: Takács Péter. Budapest–Győr, Gondolat Kiadó – MTA TK JTI – SZE DFK, 2015. 501–520.
- 51 Olaj, vászon, 81,5 × 125,5 cm.
- 52 Lásd Bischoff, Ulrich: *Edvard Munch: 1863–1944*. Köln, Taschen, 2000, magyarul: *Munch. 1863–1944. Képek életről és halálról*. Ford.: Székely András. Budapest, Taschen – Vince Kiadó, 2006. 14.
- 53 A „kristianiai bohémek” (*Kristiania-bohemen*) a naturalizmus romantikába hajló változatát népszerűsítő értelmiségi művészeti és részben politikai mozgalom volt. Kiáltványuk a *Bohéme Tízparancsolata* (1889) volt. Ezt a – hol tréfás, hol dadaista, hol pedig anarchista – kiáltványt a korábbi művészettörténészek szerint a mozgalom vezetője, az író, filozófus és anarchista politika aktivista (nem mellesleg Edvard Munch barátja), Hans Jæger írta, az újabb írások (például Bjørnstad, Ketil: *Jæger. En rekonstruksjon*. Aschehoug, 2001) szerint azonban az azt közzétévő lap szerkesztője, a képen látható Johan Collett Michelsen tollából származott, mint Jæger nézeteinek karikatúrája.
- 54 A Dániából Norvégiába a XVIII. században áttelepült zsidó család, a nevében még ma is létező, Hambros Bank alapítója, arról nevezetes, hogy 1814-ben ők mentették meg Norvégiát az államszűdtől.
- 55 Bischoff, U.: idézett mű, 16.
- 56 Ezek a grafikák az oslói Munch Múzeumban (*Munchmuseet*) és annak honlapján tekinthetők meg. Egy-egy grafikát olykor albumok is közölnek. Lásd még Woll, Gerd: *Edvard Munch. The Complete Graphic Works*. H. n., Orpheus/Philip Wilson Publisher, 2012. 422.
- 57 Fredrik Stang a hasonló nevű Frederik Stang norvég miniszterelnök unokája és Emil Stang miniszterelnök fia, aki egyébként Christian Homann Schweigaard norvég miniszterelnök lányát vette feleségül. Pályája kezdetén az oslói (kristianiai) jogi kar dékánja, majd az egyetem rektora, valamint a dán, norvég és svéd nyelven (ma is) megjelenő *Tidsskrift for Rettsvitenskap* (Jogtudományi Szemle) szerkesztője. Később parlamenti képviselő és politikus lett (s mint ilyen, a konzervatív párt vezére volt), és működött igazságügyi miniszterként is. Jogelméleti nézeteinél maradandóbbak voltak polgári jogi nézetei, a felelősségi rendszer és a kártérítés kérdéseivel foglalkozott, valamint politikai-jogi elgondolásai, amelyek Norvégia nemzetközi jogi semlegességét célozták.
- 58 Klimt képe esetében a színeket csak hozzávetőlegesen tudjuk rekonstruálni. Lásd a későbbieket.
- 59 A *Jurisprudenz* (Jogtudomány, 1903–1907, eredetileg olaj, vászon, 430 × 300 cm) a Bécsi Egyetem dísztermének mennyezetére készült, de különböző viták és botrányok miatt nem került oda, s a II. világháború idején megsemmisült. A képet egy korabeli fényképről és leírásokból ismerjük, s ezek alapján készült el rekonstrukciója is. Ezek egyike, végül is, a Bécsi Egyetem dísztermének mennyezetére került fekete-fehérben, egy másika a Leopold Múzeumban tekinthető meg, egy kiszínezett változat pedig – mely a Klimtről szóló film

- forogatásához készülhetett – egy időben az interneten volt elérhető.
- 60 Például Otto R. Kissel 1984-es elemzése (Kissel, Otto R.: *Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*. München, 1984) meg sem említi, a Wolfgang Pleister és Wolfgang Schild által szerkesztett klasszikus album (*Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*. Szerk.: Pleister, Wolfgang – Schild, Wolfgang. Köln, 1988. 227) pedig egy fél oldalon intézte el. Itt utalok a témával kapcsolatos egyik korábbi írásomra (vö. Takács Péter: Elfeledett „Jogtudomány”. *Jog. Állam. Politika*. 1. évf. 2009/1. 147–166.) melynek több részletét – korrigálva, kiegészítve és felülvizsgálva – ebbe az írásba átvettem.
- 61 Lásd Gephart, Werner: *Recht als Kultur. Zur kultursoziologischen Analyse des Rechts*. Frankfurt am Main, V. Klostermann, 2006. /Studien zur europäischen Rechtsgeschichte, 209./ 323. egyetemi előadásként *Rechtskultur und Geltung. An den Grenzen des Rechts*. [Vorlesung im Wintersemester 2006/2007], Bonn, internet: <http://www.soziologie.uni-bonn.de>; Manderson, Desmond: *Danse Macabre. Temporalities of Law in the Visual Arts*. Cambridge, Cambridge University Press, 2019. 126–156. Minkinen, Panu és Assaf Likhovski írását lásd alább.
- 62 A későbbi bonyodalmak értékeléséhez fontos adalék az a szempont, amire Susanna Partsch hívja fel figyelmünket. Az a tény, hogy az új egyetemi épület, az előzetes tervekkel szemben, a városközpontban, s azon belül is a Ringstraßen kapott helyet – írja Klimt-monográfiájában –, „a professzori kar diadalát jelentette, lévén, hogy [a professzorok] ezzel visszakapták a megnyilatkozás és a reprezentáció látványos lehetőségét”. Vö. Partsch, Susanna: *Klimt élete és művészete*. Ford.: Tandori Dezső. Budapest, 2000. 108.
- 63 Vö. ugyanott, 109–110 és 117.
- 64 Lásd Néret, Gilles: *Gustav Klimt 1862–1818*. Ford.: Kertész Balázs. Budapest, 2008. 11.
- 65 Alice Stobl újraközli a petíció szövegét. Vö. Stobl, Alice: Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt. *Albertina-Studien* [Bécs] 1964/2. szám, 138–169.
- 66 A professzor egy újságinterjújában így nyilatkozott: „Nem a meztelen és nem a szabad művészet ellen harcolunk, hanem a rút művészet ellen.” Az interjút már a Klimt-ellenes korabeli gyűjtemény is újraközölte. Vö. Bahr, Hermann (szerk.): *Gegen Klimt*. Wien, 1903. 22–23.
- 67 Néret, G.: idézett mű, 26.
- 68 A kifejezést illetően lásd Hevesi, Ludwig: A bécsi képrombolók. In Eisler, Max et al.: *Gustav Klimt. Írások Klimtről*. Vál.: Márton László. Ford.: Viola József. Budapest, 1987. 31–32.
- 69 Partsch, S.: idézett mű, 117. o.
- 70 Néret, G.: idézett mű, 40–47. o.
- 71 Idézi Novotny, Fritz – Dobai, Johannes: *Gustav Klimt*. Salzburg, 1967. 388. Az idézett szöveg egy része olvasható magyarul is Fliedl munkájában (vö. Fliedl, Gottfried: *Gustav Klimt. 1862–1918. A nő képében a világ*. Ford.: Adamik Lajos. Budapest, 2000. 87).
- 72 Zuckerkandl-Szepe, Bertha: Eine Scheidung soll es sein. *Neues Wiener Journal*, 1931. 05. 2., reprint: Breicha, Otto (szerk.): *Gustav Klimt. Die goldene Pforte*. Salzburg, 1978/1981. Idézi Novotny–Dobai: idézett mű, 388; valamint Fliedl, G.: idézett mű, 87–88.
- 73 Talán érdemes itt megjegyezni, hogy a Klimt-irodalomban igen gyakoriak a kisebb-nagyobb pontatlanságok és ellentmondások. Egyetlen példa erre az elpusztult képek száma. Susanna Partsch például ezt írja: „Értelmetlen akciójuk [ti. az SS-csapatoké] Klimt két kompozícióvázlatát, a három fakultásképet és négy további festményét semmisítette meg” (Partsch, S.: idézett mű, 127). Eszerint a tűzben kilenc Klimt-kép semmisült meg. Sármány Ilona egy magyarul és angolul is megjelentett munkájában ugyanerre az eseményre így utal: „Az osztrák kultúra felbecsülhetetlen kára, hogy az osztrák szecessziós szimbolizmus e főművei 1945-ben... 28 másik Klimt-képpel együtt... elégték.” Sármány Ilona: *Gustav Klimt*. Budapest, 1989. 48. Ennek az írásnak nem célja, hogy kimutassa vagy korrigálja az ilyen ellentmondásokat, de ahol lehetett, igyekeztem a megbízhatóbbnak tűnő forrásokra támaszkodni.
- 74 Egy fekete-fehér fotó erről a képről is fennmaradt; közli például Fliedl, G.: idézett mű, 87. E vázlat egy már-már konvencionálisnak is nevezhető, kezében kardot tartó Justitia-ábrázolás 1897/98-ból.
- 75 A *Transzfervázlat a jogtudományhoz* című kép mérete 84 × 61,4 cm, ez jelenleg magángyűjteményben van; a *Transzfervázlat a filozófiához* című kép mérete 89,6 × 63,2 cm, ez a bécsi Városi Történeti Múzeumban látható, a *Transzfervázlat az orvostudományhoz* című kép mérete 86 × 62 cm, ez az Albertina grafikai gyűjteményében tekinthető meg.
- 76 A *Szecesszió 7. kiállításának katalógusa*. Wien, 1900. Idézi Néret, G.: idézett mű, 21, Sármány: *Gustav Klimt*. 37. Az eredeti alapján a magyar szöveget némileg módosítottam.

- 77 Vö. Partsch, S.: idézett mű, 128–134. Carl E. Schorske így fogalmaz: „Klimt világvíziója Schopenhaueré – a világ mint akarat, mint vak erő az értelmetlen vajúdas, szerelem és halál végtelen körforgásában.” Schorske, Carl E.: *Bécsi századvég. Politika és kultúra*. Ford.: Györffy Miklós. Budapest, 1998. 203. Nietzsche filozófiájának és Klimt képeinek viszonyáról lásd még Hofmann, Werner: *Die Dichter stellen immer wieder das Chaos her. Nietzsche, Klimt und die Wiener Jahrhundertwende. Artibus et Historiae*. 1999/40. 209–219.
- 78 Klimt és Matsch tervei szerint a két kép egymással szemben lett volna elhelyezve az egyetemi aula mennyezetén. Az alkotó mindkét képen a *sotto in su* (lentől fel, tulajdonképpen alulnézet) elvét alkalmazta, ezért más nézőpontról nézve mindkét kép sokat veszít a hatásából. Valószínűleg ezért nem engedte Klimt, hogy azokat máshol használják fel. Vö. Partsch, S.: idézett mű, 132.
- 79 Néret, G.: idézett mű, 25.
- 80 A *Jogtudomány* (1903) kompozíciója – a fentebb utalásszerűen jelzett okoknál fogva – meglehetősen különbözik A „*Jogtudomány*” kompozíciójának festett vázlata (1897/98) című képtől. Amíg a kompozíciós vázlat középpontjában *Justitia* áll, addig a *végleges képen* az igazságosság istennője csak az egyik alak. Ám mindkét képen karddal a kezében, mérleg nélkül áll.
- 81 Néret, G.: idézett mű, 29.
- 82 Közismert, hogy Klimt stílusát a művészetkritikus Ludwig Hevesi *Malmosaiknak* (festett mozaiknak) nevezte el, s a *Jogtudomány* azért is jelentős kép, mert életművében e tekintetben ez az első ilyen alkotás. 1903-ban egyébként Klimt Ravennában járt, s feltehetőleg ott ismerte meg az ehhez szükséges keleti stílusjegyeket.
- 83 Klimt, aki „mindig egyszerű, viszonylag kevésbé művelt embernek mutatta magát” (vö. Partsch, S.: idézett mű, 133–134), gyakran a kabátzsebében hordta Goethe *Faustját* és Dante *Isteni színjátékát*, s műtermében ruhátlan modellek és nyitott könyvek heverték szanaszét, festés közben gyakran fejből idézte Dantét. Többek szerint az *Isteni színjáték*ból emelte ki allegorikus alakjait.
- 84 Partsch, S.: idézett mű, 133.
- 85 Sármány: idézett mű, 48.
- 86 Néret, G.: idézett mű, 29. Ludwig Hevesi képinterpretációját először Christian M. Nehaby közölte: Nehaby, Christian M.: *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*. München, 1979. 170.
- 87 Vergilius: *Aeneis*. VII. könyv, 312. sor. In *Vergilius összes művei*. Budapest, 1967 (a magyar szöveg Lakatos István fordítása). Azt, hogy e párhuzam lehetséges, először Carl Schorske fogalmazta meg, s – mint oly sok általa felvetett értelmezési ötlet esetében történt – valamilyen formában igen sok művészettörténeti elemzés átvette. Vö. Schorske, C. E.: idézett mű, 218.
- 88 Néret, G.: idézett mű, 23.
- 89 *Die Fackel*, 1903. november 21. 147. szám, 10, idézi Gephart, W.: idézett mű, 127. Az aforizmáiról és drámáiról is ismert Karl Kraus, akit a német nyelvű satirikus irodalom legnagyobb XX. századi alakjának tekintenek, s akit Ady „nagyon egyéni, izgató és érdekes” figurának minősített (vö. *Nyugat*. 1913/23.), már a *Filozófia* körüli vitában is vezető szerepet játszott.
- 90 Lásd Gephart, W.: idézett mű, 131. Itt Gephart Christian M. Nehaby művének egy szöveghelyére utal (vö. Nehaby, Christian M.: *Gustav Klimt. Sein Leben nach zeitgenössischen Berichten und Quellen*. München, 1976. 71).
- 91 Curtis, Dennis E. – Resnick, Judith: *Images of Justice. The Yale Law Journal*. 1987/8. 1727–1772.
- 92 A kompozíciós tervet elfogadó bizottság egyebek mellett azt kérte, hogy a végleges változat legyen „nyugodtabb” a tervnél, az alkotó töltse ki a „kép alsó felében tátongó űrt” (ahol a polip sejlik fel), s a főalakot „világosabban jellemezze”. Vö. Schorske, C. E.: idézett mű, 219. A kompozíciós vázlatok és a megvalósított festmények összehasonlítását mindhárom fakultáskép vonatkozásában lásd Partsch, S.: idézett mű, 127–140.
- 93 Schorske szerint Klimt egyenesen lázítani akart. Így fogalmaz: „A tárgy – maga a jog mint Ausztria liberális kultúrájának mélységesen tisztelt eleme – valósággal kínálkozott a lázító célzatú mondanivalóra” (Schorske, C. E.: idézett mű, 218).
- 94 Ugyanott, 222.
- 95 Likhovski, Assaf: Czernowitz, Lincoln, Jerusalem, and the Comparative History of American Jurisprudence. *Theoretical Inquiries in Law* [Israel], 2003. 625. Néhány kérdéssel kapcsolatban lásd még Likhovski, Assaf: *Venus in Czernowitz: Sacher-Masoch, Ehrlich and the Fin de Siecle Crisis of Legal Reason*. Living Law: Rediscovering Eugen Ehrlich, May 2006. internet: <http://ssrn.com/abstract=945360>.
- 96 Minkinen, Panu: *Thinking without Desire. A First Philosophy of Law*. Oxford–Portland, Oregon, Hart Publishing, 1999. 183–187.

- 97 Ugyanott, 186. Talán nem felesleges megjegyezni, hogy Minkinen nem elemzi a képet, hanem inkább hagyja magát általa inspirálni.
- 98 Néret, G.: idézett mű, 17–26.
- 99 E megközelítés erősen vitatható akkor is, ha úgy gondoljuk, hogy Klimt nem általában a nőket festette, hanem – figyelemmel Freud közismert elméletére is, miszerint mindenkiben egyszerre van jelen mindkét nem, noha különböző arányban – az önmagában lévő nőt. Ez Gottfried Flied álláspontja (vö. Fliedl: idézett mű, 202–203). Ha így van, akkor Klimt művészete a „férfi önfeminizálása”. Ezért tűnnek el képeiről a férfiak, s az ő vásznán ezért jelennek meg a nők démonként, *femmes fatale*-ként, fetisizálva, „maszkban”, azaz lelki álarcban, mitikus természeti lényként, például vízikigyóként. Ugyanígy: ha úgy véljük, hogy a *Jogtudomány* fúriái és más korai nőalakjai „androgyn phallikus alakok” (vö. Schorske, C. E.: idézett mű, 243), akkor a késői műveiből (például az 1908-ban keletkezett, Zeus aranyesőjét befogadó, kielégült *Danae* képéről) arra következtethetünk, hogy később leküzdötte a nőktől való félelmét.
- 100 Ugyanott, 223. Schorske szövegének értékeléséhez érdemes felidézni az *Oreszteiában* és más művekben elmesélt történet mitológiai hátterét. A bosszúállás istennői, a három erünnisz – Aléktó, Tisziphoné és Megaira – egy apagyilkosság kapcsán született. Amikor Kronosz, az idő istene megfosztotta férfiasságától saját apját, az ég istenét, Uránoszt, aki az első férfiisten volt, akkor „az ég vére a földre hullott”, vagyis a kasztrált Uránosz kilövellt magja megtermékenyítette Gaiát (a föld istennőjét, aki korábban megszülte saját párját, Uranoszt is). Így fogantak az erünniszek, akiknek egyes ábrázolások szerint kutya feje, denevér szárnya és fekete teste volt, a hajuk helyén pedig kígyók sziszegtek. Ők üldözték a legkirívóbb bűnösöket (például az anya- és apagyilkosokat), nemegyszer megőrjítvé áldozataikat. Üldözték a mükénéi királyfit, Oresztészt is, aki – Apollón isten ösztönzésére – megölte anyját, Klütaimnésztrát, hogy bosszút álljon apja, Agamemnón meggyilkolás miatt (akit viszont Klütaimnésztra és annak szeretője, Aigiszthosz ölt meg). Oresztész – fogalmaztak a későbbi elemzők – az anyajogú társadalom legsúlyosabb bűnét követte el. Szenvedését azonban sokan igazságtalannak tartották; például azért, mert meggyilkolt anyja is gyilkos volt. Ám néhányan azt hangsúlyozták, hogy Klütaimnésztra nem a vérrokonát ölte meg (ezért őt nem üldözték az erünniszek sem). Végül is tárgyalást hívtak össze Athénban, az *Areioszpagoszon* kialakított bíróságon. E tárgyaláson, ahol az erünniszek képviselték a vádat és az istenek ítélkeztek, Oresztészt – Athéné (ahogy magát nevezte: az „apától született”) döntő szavazatával – felmentették. Ezt több késői elemző az apajogú társadalom kezdetének tekintette. Az Oresztész-történetek egyik változatában Oresztész a tárgyalás után megtisztul és megszabadul a bűntudattól, más változatokban pedig élete végéig gyötrődnie kell.
- 101 Gephart, W.: idézett mű, 130.
- 102 Mint ismeretes, Thészeusz megölte a hagyományt képviselő Minotauruszt, hogy megmentse az athéni ifjakat.
- 103 Schorske, C. E.: idézett mű, 224. Ez az értelmezés igen plauzibilis, ám teljesen csak akkor meggyőző, ha elfogadjuk azt az általános értékelést, amit Schorske a Klimt-életmű egészéről, valamint annak szakaszairól ad. Például azt írja: „1908-ban, meghátrálva a társadalommal való összeütközés traumája elől, feladván pszichológiai és metafizikai felforgató szerepét, Klimt visszatért ahhoz a díszfestői funkcióhoz, amellyel a Ringstraßen pályafutását kezdte” (ugyanott, 244). Néhány szempont ugyanakkor arra enged következtetni, hogy ez az értelmezés megint túl sokat mond: Klimt késői képei nem egy díszfestő, hanem egy művész munkái, bár kétségtelenül nem közéletiek és nem is felforgatók.

A tanulmány forrása:

B. Beliznai • Bóka • Deli • Egresi • Erdős • Ganczer • Herédi • Horváthy •
Kajtár • Kecskés • Kelemen • Knapp • Lezsovits • Magyar •
Maróti • Megyeri-Pálffi • Mezey • Milassin • Paksy • Pődör • Rokolya •
Smuk • Szigeti • Takács • Váczi • Varga • Veöreös

A jog megjelenítése, épített környezete és szimbólumai

A JOGI KULTÚRA LÁTHATÓ VILÁGA



Szerkesztette
Takács Péter

Gondolat Kiadó • Budapest, 2020



Lit de justice: egy „bíróági ágy” 1458-ban
Jean Foquet miniatúrája (1460 körül). Bayerische Staatsbibliothek, München, Cod. Gal 369.

E könyv alkotói köszönetet mondanak mindazoknak,
akik bizalmukkal, biztatásukkal, valamint támogató munkájukkal segítettek létrehozását.

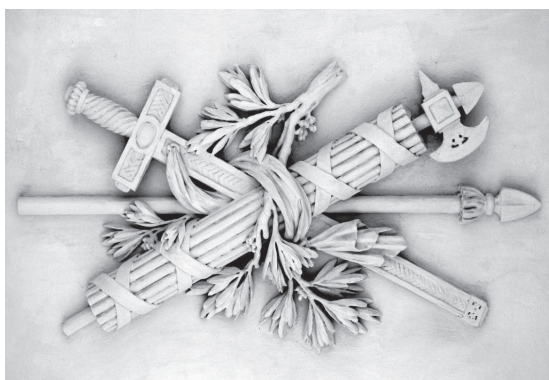
Készült az Igazságügyi Minisztérium által a hazai jogászképzés fejlesztésére nyújtott támogatásból
a Széchenyi István Egyetem Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Karán megvalósított, *A jog és az
igazságszolgáltatás megformált terei – a jogi kultúra látható kontextusa* című kutatási projekt keretében.

A tanulmányokat lektorálta: *Mezey Barna, Szabó Miklós, Takács Péter*

Szerzők: *Bódiné Beliznai Kinga – Bóka Zsolt – Deli Gergely – Egresi Katalin – Erdős Csaba – Ganczer Mónika
– Herédi Erika – Horváthy Balázs – Kajtár István† – Kecskés Gábor – Kelemen Roland – Knapp László –
Lezsovits Gergely – Magyar Zsóka – Maróti Gábor – Megyeri-Pálffi Zoltán – Mezey Barna – Milassin László
– Paksy Máté – Pődör Lea – Rokolya Gábor – Smuk Péter – Szigeti Péter – Takács Péter – Váczi Péter –
Varga Piroska – Veöreös András*

A II/C. fejezet szakmai ellenőrzésében közreműködött *Garai Borbála*. A szerkesztői munkát segítette
Gulyás Éva. A kutatómunka eredményeinek rendezéséhez technikai segítséget nyújtott
Vörös Borbála Kinga. A képanyag dokumentálásában részt vett *Szépvölgyi Enikő* és *Takó Dalma*.

A képek alkotóit és forrásait a kötet végén található lista azonosítja.



*Fascis, kard, lándzsa és koszorú
a Schönbrunni kastély Gloriette-jének
mennyezetén*

© Szerzők, szerkesztő, 2020

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

A kiadásért felel Bácskai István
Szöveggondozó Gál Mihály
Képszerkesztő Pintér László
A kötetet tervezte Lipót Éva

*A kiadó könyvei nagy kedvezménnyel az interneten is megrendelhetők.
www.gondolatkiado.hu*

ISBN 978 963 556 070 7

Tartalom

Előszó	9
--------	---

I. A JOG MEGJELENÍTÉSE

TAKÁCS PÉTER	
1. A jog szimbolikus és allegorikus megjelenítése. Bevezető	13
TAKÁCS PÉTER	
2. Az igazságosság megjelenítése. Justitia-ábrázolások a képzőművészetben és a bíróságok díszeként	49
TAKÁCS PÉTER	
3. Magyarországi Justitiák. Az igazságosság megjelenítése magyar köztereken, középületeken és közgyűjteményekben	98

II. A JOG ÉPÍTETT KÖRNYEZETE, TEREI ÉS SZIMBÓLUMAI

KAJTÁR ISTVÁN	
4. Architektúra a jogi kultúrtörténetben	157
• <i>Igazságszolgáltatás – jogszolgáltatás</i>	
MEGYERI-PÁLFFI ZOLTÁN	
5. Bírósági épületek Magyarországon és külföldön	177
PAKSY MÁTÉ	
6. Egy kocka, ami el van vetve... Le Corbusier chandigarhi Igazságügyi Palotája	202
BÓDINÉ BELIZNAI KINGA	
7. A bírósági tárgyalótermek szimbolikája	217
TAKÁCS PÉTER	
8. A feliratok mint a bírósági épületek újabb díszei	240
PÖDÖR LEA	
9. A bírósági terek és a „falak nélküli” igazságszolgáltatás	296
SZIGETI PÉTER	
10. Legálitás és legitimitás: az igazságszolgáltatás társadalmi reprezentációja	308
LEZSOVITS GERGELY – VARGA PIROSKA	
11. A bírósági épületek értékelésének építészeti és környezetpszichológiai szempontjai	330

BORS SZILVIA	
12. Az ülnökök szerepe és megjelenése az igazságszolgáltatásban	345
BÓDINÉ BELIZNAI KINGA	
13. A bírói viselet múltja és jelene	357
BÓKA ZSOLT	
14. Az ügyvédek talárviselete	375
ROKOLYA GÁBOR	
15. A közjegyzői hivatás szimbólumai a polgári korban	402
MEZEY BARNA	
16. A modern büntetés-végrehajtás építészetének kezdetei és szimbólumrendszerének kialakulása	419
KELEMEN ROLAND	
17. A pallosjog magyarországi történetéhez és szimbolikájához	444
• <i>Törvényhozás, kormányzás, közigazgatás</i>	
SMUK PÉTER	
18. A parlamentek terei	463
ERDŐS CSABA – VÁCZI PÉTER	
19. Az államfői hatalom láthatóvá tétele – elnöki szimbólumok	483
DELI GERGELY	
20. A magyar Alkotmánybíróság logóinak változásai, 1990–2018	512
PAKSY MÁTÉ	
21. Két ódon bútordarab a francia alkotmányosság szolgálatában: a „bíróági ágy” és az „alkotmányos esküdtszék”	525
MAGYAR ZSÓKA	
22. A kormányzati épületek és a „kormányzati negyed”	541
MEGYERI-PÁLFFI ZOLTÁN	
23. A közigazgatási szervek épületei Magyarországon és külföldön	560
HERÉDI ERIKA – VEÖREÖS ANDRÁS	
24. Az örökségvédelem és a jog viszonyáról	604
• <i>Európai és nemzetközi intézmények</i>	
GANCZER MÓNICA – KECSKÉS GÁBOR	
25. A béke szimbólumai az Egyesült Nemzetek Szervezetében	623
HORVÁTHY BALÁZS – KNAPP LÁSZLÓ	
26. A jogalkotás és igazságszolgáltatás szimbolikus terei az Európai Unióban	652
MILASSIN LÁSZLÓ	
27. A bécsi magyar Testőrpalota (a Trautson-palota)	702

III. A LÁTHATÓN TÚL: AMI A JOGBAN HALLHATÓ

EGRESI KATALIN

28. Az ünnepélyes deklarációk szerepe a jogban 719

MARÓTI GÁBOR

29. Az eskü vallás- és jogtörténeti kérdései. Az eskü műfajelméleti és modellváltozati fejlődésének témarepertoár-bővülése az archaikus és szakrális jogrendek igazságszolgáltatási stratégiájának szimbólumértelmezési megközelítésében 737

PÖDÖR LEA

30. „Jog és opera”. Az igazságszolgáltatás szatirikus ábrázolása egy viktoriánus vígoperában 760

FÜGGELÉK

TAKÁCS PÉTER

31. A jogtudomány ábrázolása a képzőművészetben 775

A kötet szerzői 823

A közölt képek forrásai és alkotói 825

További képek: a jogászképzés épített környezete, terei és szimbólumai 836



Helen Verhoeven: Hoge Raad (Legfelsőbb Bíróság)

A Berlinben élő holland festőművésznő monumentális alkotása mellett, melyet Hollandia Legfelsőbb Bíróságának 2015-ben átadott új épületébe készített. Fotó: Adriaan van der Ploeg

Előszó

„A törvénykezés helye szent hely”

Francis Bacon



A párizsi Óratorony időmérő eszköze a törvény és az igazságosság allegóriáival

A kötet szerzői

- Bódiné Beliznai Kinga – jogász, PhD, egyetemi docens; ELTE Állam- és Jogtudományi Kar. Elérhetősége: beliznai.kinga@ajk.elte.hu.
- Bóka Zsolt – jogász, dr. iur.; ügyvéd, egyéni ügyvédi iroda & megb. oktató; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar. Elérhetősége: boka.zsolt@sze.hu
- Bors Szilvia – jogász, dr. iur., bíró; Győri Törvényszék Munkaügyi Bírósága & PhD-hallgató, SZE DFK Doktori Iskola. Elérhetősége: borssz@gyorrit.birosag.hu.
- Deli Gergely – jogász, PhD; egyetemi tanár; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar & főtanácsadó, Alkotmánybíróság. Elérhetősége: gergelydeli@gmail.com.
- Egresi Katalin – jogász, PhD, dr. habil. egyetemi docens; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar. Elérhetősége: katikk0927@gmail.com.
- Erdős Csaba – jogász, PhD, egyetemi docens; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar & NKE Államtudományi és Nemzetközi Tanulmányok Kar. Elérhetősége: erdos.csaba@sze.hu
- Ganczer Mónika – jogász, PhD, egyetemi docens; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar & tudományos munkatárs, Társadalomtudományi Kutatóközpont – MTA Kiválósági Kutatóhely, Jogtudományi Intézet. Elérhetősége: ganczer@sze.hu.
- Herédi Erika – jogász, PhD, egyetemi docens; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar. Elérhetősége: eheredi@sze.hu
- Horváthy Balázs – jogász, PhD, egyetemi docens; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar & tudományos munkatárs, Társadalomtudományi Kutatóközpont JTI. Elérhetősége: horvb@ga.sze.hu
- Kecskés Gábor – jogász, PhD, egyetemi docens; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar & tudományos munkatárs, Társadalomtudományi Kutatóközpont – MTA Kiválósági Kutatóhely, Jogtudományi Intézet. Elérhetősége: kecskesg@ga.sze.hu.
- Kelemen Roland – jogász, dr. iur., egyetemi tanársegéd; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar & tudományos segédmunkatárs, Hadtudományi és Honvédtisztképző Kar. Elérhetősége: kelemenr85@gmail.com.
- Knapp László – jogász, PhD, egyetemi adjunktus; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar. Elérhetősége: knapplaszlo@sze.hu.
- Lezsovits Gergely – építészmérnök, projektvezető építész; Grafit Műterem Kft. Elérhetősége: lezsovits.gergely@grafitmuterem.hu.
- Magyar Zsóka – jogász, dr. iur., kormánytisztviselő; Belügyminisztérium & PhD-hallgató, SZE DFK Doktori Iskola. Elérhetősége: magyar.zsoka@gmail.com.
- Maróti Gábor – teológus, kánonjogász, PhD, főiskolai tanár; Győri Hittudományi Főiskola. Elérhetősége: perfolymat@freemail.hu.
- Megyeri-Pálfi Zoltán – jogász, építészmérnök, PhD, tudományos munkatárs; MTA-ELTE Jogtörténeti Kutatócsoport. Elérhetősége: mpzoltan@gmail.com.
- Mezey Barna – jogász, D.Sc., egyetemi tanár; ELTE Állam- és Jogtudományi Kar & SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar. Elérhetősége: mezeyb@ajk.elte.hu.
- Milassin László – jogász, PhD, dr. habil., egyetemi docens; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar. Elérhetősége: milassin@sze.hu.
- Paksy Máté – jogász, PhD, dr. habil., kutató; Université Paris Nanterre, Faculté de Droit, Párizs, Franciaország. Elérhetősége: paksym@parisnanterre.fr.
- Pödör Lea – jogász, dr. iur., egyetemi tanársegéd; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar & PhD-aspiráns SZE DFK Doktori Iskola. Elérhetősége: leapodor@gmail.com.
- Rokolya Gábor – jogász, PhD, közjegyző; Rokolya Gábor Közjegyzői Iroda & megb. oktató, PPKE Jog- és Államtudományi Kar. Elérhetősége: gabor.rokolya@gmail.com.

Smuk Péter – jogász, PhD; egyetemi tanár; NKE Államtudományi és Nemzetközi Tanulmányok Kar & SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar. Elérhetősége: smuk.peter@sze.hu.

Szigeti Péter – jogász, D.Sc., egyetemi tanár; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar. Elérhetősége: szigp51@gmail.com.

Takács Péter – jogász, bölcész, C.Sc., egyetemi tanár; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar. Elérhetősége: takacs.peter@outlook.hu.

Váczi Péter – jogász, PhD, egyetemi docens; SZE Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Kar & ügyvéd, egyéni ügyvédi iroda. Elérhetősége: vaczip@vui.hu

Varga Piroska – építészmérnök, DLA, egyetemi adjunktus; SZE Műszaki Tudományi Kar (Építéstörténeti és Városépítési Tanszék); vezető tervező, Grafit Műterem Kft. Elérhetősége: varga.piroska.eva@sze.hu

Veöreös András – műemléki szakmérnök, PhD, egyetemi docens; SZE Műszaki Tudományi Kar (Építéstörténeti és Városépítési Tanszék) & műemléki szakügyintéző, Győr-Moson-Sopron Megyei Kormányhivatal Kulturális Örökségvédelmi Irodája.



Szent Ivó, a jogászok védőszentje.
Matthias Bernhard Braun alkotása. 1711. Károly-híd, Prága

A közölt képek forrásai és alkotói

A közölt képek döntő többsége másodközlés, néhány azonban e kötetben jelenik meg először. Ez utóbbiakat többnyire az írárok szerzői készítették vagy azokat az alkotók engedélyével használjuk fel. A képek alkotóit és forrásait – s amennyiben az releváns, az ábrázolt műtárgyak tulajdonosait – a lehető leggondosabban igyekeztünk azonosítani és feltüntetni, részben a képek mellett, részben az alábbi listában, mely az egyéb adatok mellett a képek szerzőit és jogtulajdonosait is jelzi. Javasoljuk és kérjük, hogy azon szerzők és tulajdonosok, akiket minden törekvésünk ellenére sem tudtuk fellelni vagy azonosítani, jogos tulajdonuk igazolása mellett indítványozzák a nevüknek egy további kiadásban való feltüntetését. E kötet – miközben önálló kutatási eredményeken alapul, és tartalma a tudományosság követelményeit mindenben szem előtt tartva született – a felsőoktatásról szóló jogszabályok keretei között tankönyvként is szolgál a jogászok egyetemi képzése során. A képek közzélése ennek megfelelően az Szjt. 68. szakaszán, valamint a 33. szakasz (4) bekezdésén alapul. A közölt képek forrásának jegyzékét Szépvölgyi Enikő és Takó Dalma segítségével állítottam össze. A képaláírások a kötet szerkesztőjétől származnak. A kötetben a következő képeket közöltük.

AZ EGYES FEJEZETEK ELŐTT

A borítóképen Lebó Ferenc *Justitia* című szobra látható, a Patartics Zorán által tervezett győri Ítéletábra épületének kontúrjai előtt. Fotó: Lebó Ferenc és Patartics Zorán szíves engedélyével. – (&) – A kötet ún. *címképe* Jean Foquet 1458 és 1465 között készült pergamen *miniaturája*, ami a hírhedt kalandor, II. János alençon herceg 1458-as, Vendôme-ban tartott tárgyalását ábrázolja, a VII. Károly által tartott „bírósi ágyon”. Bayerische Staatsbibliothek, München, Cod. Gal 369. Forrás: Wikipédia. A továbbiakban erre a forrásra rövidítve utalunk: Wkpd. A későbbiekben ugyanígy jelölünk valamennyi nemzeti változatot, valamint a Wikimédiát (Wkmd), a Wikiwandot (Wkwnd), a WikiArtot és a Wikiót is. E források esetén a fotó készítőjét csak kivételesen tüntetjük fel. – (&) – A *kolofónban* a Schönb-runni kastély Gloriett-jét díszítő vaskolat-reliefről készült kép látható. Forrása a Flickr fotómegosztó portál (flickr.com). Fotó: Lawrence Chard. A továbbiakban erre a fotómegosztó portálra is rövidítve így utalunk: *Flickr*. – (&) – A *Tartalomjegyzék* után: a Helen Verhoeven a Hoge Raad című festménye mellett (2016) *című kép látható*, fotó: Adriaan van der Ploeg, forrás: Michiel Kruijt: *Ze vroegen of ik de nieuwe Nachtwacht kon maken. Volkskrant* (volkskrant.nl, 2016. április 2.). – (&)

– Az *Előszó* után a párizsi Óratorony időmérő eszköze látható; a kép forrása: Flickr. Fotó: Michel Petit. – (&) – A további képek forrásai és alkotói fejezetek szerint a következők:

ban és az ehhez hasonló módon közzétett fotópályázati közlemények is: az OBH honlapja). Fotó: Turcsány Edina, a „Végző jognak háza” című fotósorozatának részeként, 2018 – (&) – 8. Wkpd. Fotó: „Zor-

31. FEJEZET

1. Flickr. Fotó: Mary Berkhout – (&) – 2–3. Web Gallery of Art – (&) – 4. National Gallery (Nemzeti Galéria), Oslo. WikiArt. Szerk.: Elton Luz – (&) – 5. Wkpd – (&) – 6. MTA honlapja. Fotó: Siskovits Attila – (&) – 7. Flickr. Fotó: Shane Handerson – (&) – 8. Wikipedia. Fotó: Florian Pépellin, 2018 – (&) – 9. Wikipedia. Fotó: José Luiz Bernardes Ribeiro, 2016. – (&)

– 10. Wikipedia. Fotó: Petar Milošević, 2015. – (&) – 11. My daily art display blog (wordpress.com): „zinaida-serebriakova” – (&) – 12. Flickr. Fotó: Alexander Szep – (&) – 13. Flickr. Fotó: Stift Admont – (&) – 14. Flickr („fresco of emperor Iustinianus, monastery in Syria”). Fotó: لينايدة سيريبيكوفا, 2007. – (&) – 15. Kztrkp. Fotó: Göröntsér Vera és Dénes Ildikó – (&) – 16. Bestandskatalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts Museumslandschaft Hessen Kassel (MHK) – (&) – 17. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest-gyűjtemény. Fotó: azonosítatlan személy – (&) – 18. *Jogtörténeti Szemle*. 2014/4–2015/1. sz. 52 – (&) – 19. Depositphoto. Fotó: Pajche, 2019. – (&) – 20–21. Facebook: Rechtspraak: a holland bírók Facebook-oldala. 2015. Fotó: ismeretlen – (&) – 22. Flickr. Fotó: „Edwin” – (&) – 23. Flickr. Fotó: „Slices of Light”, 2019 – (&) – 24–26. Web Gallery of Art – (&) – 27. Wkpd. – (&) – 28. Roberto Salvani: *Die Stanzen und Loggien von Raffael in Rom*. Novara, Atlantis, é.n. (a továbbiakban: *Die Stanzen*), 34 – (&) – 29. Städel Museum Digital Collection (sammlung.staedelmuseum.de). Object no. 381Z – (&) – 30–35. Web Gallery of Art – (&) – 36. *Die Stanzen*. 33 – (&) – 37. Wkpd. Web Gallery of Art – (&) – 38. Wkpd. Fotó: Web Gallery of Art – (&) – 39. Wkpd – (&) – 40. *Die Stanzen*. 31 – (&) – 41. *Die Stanzen*. 30 – (&) – 42. *Österreichische Bibliothekartag* (bibliothekartag.at) – (&) – 43. Visit Oslo (visitoslo.com) – (&) – 44. Bergen Rasmus Meyer-gyűjtemény. Forrás: Bischoff, Ulrich: *Edvard Munch: 1863–1944*. Budapest, Taschen–Vince Kiadó, 2006. 46. – (&) – 45–46. Wkpd – (&) – 47. Wikiwand – (&) – 48. MOMA (www.moma.org). No. 75877 – (&) – 49. Wkpd. – (&) – 50. Norvég Nemzeti Múzeum (Nasjonalgalleriet), Oslo. Forrás: U. Bischoff : *idézett mű*, 31. – (&) – 51. Flickr. Fotó: Brian Larsen – (&) – 52. Munch Museum (munch.emuseum.com). No. 3291 – (&) – 53. Flickr. Fotó: „Griffin LB” – (&) – 54. Wikiwand (Eva Mudocci) – (&) – 55. Ismeretlen (internet) – (&) – 56. Wkpd – (&) – 57. Flickr. Fotó: „mrwtfd” – (&) – 58. Wkpd – (&) – 59. Wikiart – (&) – 60. Wkpd – (&) – 61. Flickr. Fotó: „mrwtfd” – (&) – 62–63. Wkpd – (&) – 64. Flickr. Fotó: „mrwtfd” – (&) – 65–67. Wkpd – (&) – 68. Galerie d’Art gaston (livegalerie.com). 2005. július 28. Fotó: Robert Schwarz – (&) – 69. Wikimedia – (&) – 70. Wkpd.

A KÖTET VÉGÉN

A *kötet szerzői* című résznél (824. oldal): Szent Ivó prágai szobra látható. A szobor Matthias Bernhard Braun alkotásának (1711) másolata; az eredetét a Prágai Nemzeti Galériában őrzik. Szent Ivó –

Hélory Ivó vagy *Yves Hélory de Kermartin* (1235–1303, szt. av. 1347) – a jogászok védőszentje, a „szegények ügyvédje” és a rászorulók segítője. (Nem tévesztendő össze az 1040 és 1115 között élt, később ugyancsak szentté avatott *Chartres-i Szent Ivóval*, aki püspökként és egyházjogászként tevékenykedett.) (Egy Hélory Ivó-ábrázolás Magyarországon az óbudai Szent Péter

és Pál plébániatemplom egyik oltárképen látható, ami a kiscelli trinitárius templomból került oda.) A prágai szoborról készült kép forrása: Flickr; fotó: Davidlohr Bueso/Jerri Hendricks. – (8) – A közölt képek forrásait felsoroló jelen rész végén, alul (835. oldal), a londoni *Lincoln's Inn* 1794-ben készült napórája látható. Forrás: Flickr; fotó: „stiffleaf”. A felirat monog-

ramja (W. P.) William Pittre utal, aki a *Lincoln's Inn* ezen épületének padlásszobájában lakott, amikor jogot tanult, majd nem sokkal később, 24 évesen Nagy-Britannia miniszterelnöke lett. Az óra alján olvasható latin szöveg (utalásként vö. Máté, 25,13; Vg. 1281) e kontextusban kb. így fordítható: „[Vigyázzatok, mert] nem tudjátok, hogy mikor jön el”.



Napóra a *Lincoln's Inn* falán. 1794. London

E kötet gazdagon illusztrált tanulmánygyűjtemény. Az egyes írások a jogi kultúra tárgyi elemeit, a jog épített környezetét és az azt megjelenítő szimbólumok kérdéseit elemzik. Egy kötetben való összefoglalásuk alapja az, hogy a komplex jelenségeként felfogott jog kulturális – s ebben a tekintetben társadalmi jellegű és tradicionális kötődésű (ezért gyakran a jogi kultúra fogalmába vont) – elemei körében viszonylag pontosan körülhatárolhatók és egymásra tekintettel elemezhetők azok, amelyek egyfelől a megformált, rendszerint épített terekkel, a tárgyak elrendeződéseivel vagy szándékolt elrendezésével és a látható környezettel, másfelől az absztrakt jelenségek konkrét-érzékelhető vizuális reprezentációjával és tárgyi megjelenítésével kapcsolatosak. Ennek az elkerülhetetlenül szerteágazó témakörnek a fókuszába a szerzők a jogérvényesülés legfontosabb intézményének, a bíróságnak a megformált tereit állították. Megközelítésmódjukat Francis Bacon aforizmája és annak mai viszonyokra adaptált kiegészítése érzékelteti: A bíróság – bár nem szentély, de – szent hely!

*

E könyv azoknak a kutatásoknak az eredményeit mutatja be, amelyek a Széchenyi István Egyetem Deák Ferenc Állam- és Jogtudományi Karán zajlottak a 2019/2020-as tanévben. A kutatásokat és azok megjelenítését az Igazságügyi Minisztérium támogatta, a jogászképzés színvonalának emelését célzó program részeként. A kutatócsoport résztvevői elsősorban a győri jogi kar oktatói voltak, az ő munkáikat azonban – a téma speciális, sőt bizonyos fokig unikális volta okán – kiegészítettük az egyetemhez és a városhoz kötődő építészmérnökök munkáival, s abba bevontuk más jogi karok e területen aktív, korábban jelentős eredményeket felmutató munkatársait is. A kötet nem csak az elméleti szakembereknek – a vizuális jogi kultúra kutatóinak, a bírósági architektúra elkötelezettjeinek és a jogi szimbolika elemzőinek – készült; a szerzők őszintén számítanak a gyakorlati jogászok – bírók, ügyvédek, ügyészek, közjegyzők és jogtanácsosok – odafigyelésére is. S mindenekelőtt a jövő jogászainak, a mai joghallgatóknak ajánlják e könyvet, akik néhány év múlva tevékeny részesei, őrzői és alakítói lesznek-lehetnek mindannak, amiről itt olvashatnak, és amibe itt bepillantanak.

*

A borítón Lebó Ferenc *Justitia* című szobra látható,
a Patartics Zorán által tervezett győri Ítéltábla épületének kontúrjai előtt.

ISBN 978 963 556 070 7



9 789635 560707

A jog megjelenítése, épített környezete és szimbólumai

Szerkesztette
TAKÁCS PÉTER



B. Beliznai • Bóka • Deli • Egresi • Erdős • Ganczer • Herédi • Horváthy
Kajtár • Kecskés • Kelemen • Knapp • Lezsovits • Magyar
Maróti • Megyeri-Pálffi • Mezey • Milassin • Paksy • Pődör • Rokolya
Smuk • Szigeti • Takács • Váczi • Varga • Veöreös

• bíróságok és igazságügyi paloták,
tárgyalótermek, talárok és pecsétek,
parlamentek, elnöki paloták és kormányzati negyedek,
városházák, minisztériumok és börtönök,
emlékmák, logók és különböző műalkotások •

Szerkesztette
TAKÁCS PÉTER

A jog megjelenítése, épített környezete és szimbólumai

A JOGI KULTÚRA LÁTHATÓ VILÁGA

